



# **SURENDRA PRAKASH KI AFSANA NIGARI KA TANQUIQI JAIZA**

**DISSERTATION**

**SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF REQUIREMENTS  
FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF**

**Master of Philosophy**  
**IN**  
**URDU**

**BY**  
**MD. YUSUF**

**UNDER THE SUPERVISION OF**  
**Prof. QAZI AFZAL HUSAIN**

**DEPARTMENT OF URDU**  
**ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY**  
**ALIGARH (INDIA)**

**1997**



# سید سید کاوش کی افسانہ نگاری کا — تنقیدی جائزہ —



(مقالہ برائے ایم۔ فل)

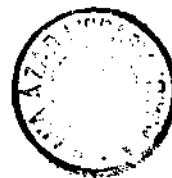
نہجراں: | مقالہ نگار:  
پروفیسر قاضی افضل حسین | محمد یوسف

شعبہ اردو  
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۱۹۹۷ء



DS-3066



0 MAR 1999

*[Handwritten signature]*

CHECKED-2002

Phone : 336 (Inter.)

DEPARTMENT OF URDU  
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY  
ALIGARH—202 002



Date..... 20.11.1997

**TO WHOM IT MAY CONCERN**

This is to certify that the M.Phil dissertation entitled " Surendra Prakash ki Afsana Nigari ka Tanquidi Jaiza "by Mr. Md. Yusuf is an original research work done under my Supervision.

The dissertation is being Submitted for the degree of M.Phil.

  
(Prof. Q. A. Husain)  
Supervisor

Counter Signature

  
(Prof. A.K. Qasmi)  
Chairman



اختساب

ابو

امی

اور ان کی

پوتی

خسساء

کے نام

# مندرجات

۱ \_\_\_\_\_ پیش لفظ

باب اول:

۷ \_\_\_\_\_ اردو افسانے کی روایت

باب دوم:

۸۵ \_\_\_\_\_ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ

باب سوم:

۱۵۴ \_\_\_\_\_ ”برف پر مکالمہ“ کا تنقیدی جائزہ

باب چہارم:

۲۳۷ \_\_\_\_\_ ”بازگوئی“ کا تجزیاتی مطالعہ

باب پنجم:

۲۸۹ \_\_\_\_\_ سرنیدر پرکاش کے نئے افسانے (بازگوئی کے بعد مختلف رسائل میں شائع ہوئے)

باب ششم:

۳۴۱ \_\_\_\_\_ اردو افسانے کی روایت میں سرنیدر پرکاش کا مقام

۳۷۶ \_\_\_\_\_ کتابیات

پیش لفظ



سریندر پرکاشی کا نام ان کی تخلیقی قوت اور افسانہ نگاری پر بے مثال گرفت کے سبب معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز اور نمایاں ہے۔ اپنے عہد کے مسائل اور محرومیوں اور سیاسی جبر و تشدد کی جیسی پیش کش سریندر پرکاشی کے افسانوں میں ملتی ہے۔ عہدِ افسانہ نگاروں کے یہاں کم ہی نظر آتی ہے۔ ان کی کہانیاں ہمیں اپنے عہد کے خوابوں اور آرزوؤں کا عرمان عطا کرتی ہیں۔ موضوعات کے انتخاب سے لے کر ان کی پیش کش کے طریقوں اور فنی تکنیک تک سب کچھ سریندر پرکاشی کی تخلیقی صلاحیت اور ان کے تجربات میں تنوع کا آئینہ دار ہیں۔ عہدِ حاضر میں مختصر افسانے کے امتیازات اور اس کی شناخت سریندر پرکاشی کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر ممکن ہے۔

سریندر پرکاشی نے اپنی انفرادیت اور علیحدہ شناخت قائم کرنے کے لیے انحراف کی جو صورتیں تلاش کیں ان کا تجزیاتی مطالعہ اردو کے موجودہ افسانوی ادب اور اس کے آئینہ کے امکانات کی اہم و تفہیم کی نئی راہیں کھولنے سے عبارت ہے۔ چنانچہ ایم۔ گل کے لیے ”سریندر پرکاشی کی افسانہ نگاری کا تنقیدی جائزہ“ کا انتخاب دراصل موجودہ عہد میں افسانوی رجحانات کے مطالعے اور اسی تناظر میں سریندر پرکاشی کی انفرادیت اور امتیاز کی نشاندہی کی خاطر کیا گیا ہے۔ مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب اردو افسانے کی روایت اور اس کے آغاز و ارتقاء سے متعلق ہے۔ چونکہ

متفر افسانوں کا تخلیقی سرمایہ بہت وسیع اور وسیع ہے اس لیے اس باب میں ان نمائندہ افسانہ نگاروں سے بحث کی گئی ہے جو افسانے کی روایت میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جنہوں نے افسانے کے موضوعات و تکنیک، عوامل و محرکات، حرکات و رجحانات اور مغربی افکار و تصورات سے افسانے کے دائرہ کو وسعت بخشی۔ کسی بھی منفی کی سمت رفتار کا تعین اس کی روایت سے ہی ممکن ہے۔ جو آئندہ کی راہ ہموار کرتی ہے۔ موجودہ افسانوی ادب کی شناخت کے لیے ماضی کی باز یا متفروری تھی۔ لہذا پہلے باب میں ماضی کی باز یا منت کے ذریعہ سریندر پرکاش کے افسانوی رجحانات و تصورات کی دریافت کی کوشش کی گئی ہے۔

باب دوم میں سریندر پرکاش کے پہلے افسانوی مجموعہ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اردو کے جدید افسانوں میں اس مجموعے کی اہمیت مشعل راہ کی ہے۔ جس میں سریندر پرکاش نے جدیدیت کے مختلف موضوعات پر کہانیاں تخلیق کی ہیں۔ ان کہانیوں سے سریندر پرکاش کے تخلیقی ذہن کا پتہ چلتا ہے اور ان سے آئندہ کے امکانات بھی واضح ہوتے ہیں۔ اس مجموعے میں سریندر پرکاش نے تہذیبی ارتقاء، مشینی تہذیب کا پھیلاؤ، قدروں کا زوال، ذات کی شناخت جیسے اہم موضوعات پر افسانے تخلیق کیے ہیں جس میں علامت اور تمثیل، تجربہ اور اسطور کا برتاؤ خوبصورتی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ مبالغہ اس مجموعے کے تجزیے سے یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ اس کی سبھی کہانیاں غن اور تکنیک کے اعلیٰ معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ ہر بھی پیش تر کہانیاں خوبصورت فنکاری کا ثبوت پیش کرتی ہیں۔ اس مجموعے کی سبھی کہانیوں میں ایک بات مشترک ہے کہ یہ سبھی گنجلک اور مبہم ہیں۔ ان کی علامات و تمثیلات اور اساطیر

بہت مشکل اور ثقیل ہیں۔ جس کے مامی قاری کو افسانے کی روح تک پہنچنے میں دشواری ہوتی ہے۔ افسانوں کے تجزیے کے ذریعہ انہیں قابل فہم بنانے کی حق المقدر کوشش کی گئی ہے

باب سوئم میں سرنیدر پرکاشی کے دوسرے مجموعے "برف پر مکالمہ" پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے کہ اس مجموعے کی کہانیاں ان کے حق اور تکنیکی ہر تاؤ کا اعلیٰ نمونہ ہیں جن میں انہوں نے مختلف طرح کے تجربے کیے ہیں۔ وہ کبھی کہانی کو اسطوری طرز بیان سے رعنائی بخشتے ہیں تو کبھی ملائی اور تمثیلی انداز گفتار سے اپنے فن پر مضبوط گرفت کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اس مجموعے کی اکثر کہانیوں میں افسانہ نگار کی ذہنی سطح بہت بائید ہے جو عام قاری کی پہنچ سے باہر ہے۔ اور سرنیدر پرکاشی کی شخصیت ایک شاق فنکار کی حیثیت سے اہر کر سامنے آتی ہے جس سے قاری کو ان کی ادبی اہمیت و انفرادیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس مجموعے کی بیش تر کہانیاں معاشرے میں انجاد، بے فہمی، اور معاشرے کے زوال کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ ہر تہذیب عروج کے بعد زوال سے گزرتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں بھی ملک تقسیم ہونے کے بعد جو زوال رونما ہوئے اس کی واضح نشاندہی اس مجموعے میں ملتی ہے۔ اس مجموعے کی دو ایک کہانیوں میں سرنیدر پرکاشی نے ترقی پسند تحریک کی منزلی اور جدیدیت کی تحریک کے آغاز کے متعلق واقعات و حالات بھی بیان کیے ہیں جس سے قاری کو یہ سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ ہمارے ادب میں کس طرح رفتہ رفتہ ترقی پسند تحریک فہم ہوئی اور جدیدیت نمودار ہوئی۔

باب چہارم میں ان کے آخری افسانوی مجموعے "بازگوئی" کی کہانیوں کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے جس میں سرنیدر پرکاشی نے "بازگوئی"، "بھوکا"، "ساحل پر بیٹی ہوئی عورت"، "خواب صورت" اور "مغورہ الزم"۔ ۲ جیسی شاہکار کہانیاں پیش کر کے اردو کے افسانوی ادب میں اپنا مقام محفوظ کر لیا۔ اس مجموعے کی عموماً سبھی کہانیاں فن اور تکنیک کا اعلیٰ نمونہ ہیں جس میں سرنیدر

پیرکاشی نے سیاست اور اہل سیاست کو ہدف تنقید بنایا ہے اور ان کی قالانہ و جابرانہ صفات کو اجاگر کیا ہے۔ بازگوئی اور بھوکا کو اردو ادب میں وہ مقبولیت حاصل ہے جو دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں کو شاید ہی نصیب ہو۔ بھوکا تو اردو ادب کے مابعد جدید افسانے کا مآخذ و منبع قرار پایا ہے۔ جس میں سرنیدر پیرکاشی نے ایک قدیم اسلوب میں اسی نوع کے موضوع کو پیش کر کے جدید معاشرے کے ایک سیاسی مسئلے کا جامہ پہنا دیا ہے۔ اور ہمیں یہ تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا ہے کہ اگر سرنیدر پیرکاشی ہریم چند کے زمانے میں افسانہ تخلیق کرتے تو حقیقت نگاری کے مقبول ترین اسلوب میں ہی معنی کی مختلف مہاشا قائم کرنے میں بہت کامیاب ہوتے۔

باب پنجم میں ان کہانیوں سے بحث کی گئی ہے جو ان کے آخری مجموعے بازگوئی کے بعد مختلف رسائل میں شائع ہوئیں۔ ان کہانیوں پر گفتگو سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سرنیدر پیرکاشی ایک زندہ جاوید فنکار ہیں۔ جنہیں اپنے معاشرے کے واقعات و حالات اور ادبی دنیا کے نظریات و تصورات کے تغیرات پر گہری نظر ہے جس کے باعث وہ جدیدیت کے دور میں بھی مقبول و مشہور ہوئے اور آج مابعد جدید عہد میں بھی اپنا فنکارانہ بصیرت سے اردو دنیا میں ممتاز دیکھتا ہیں۔ بازگوئی کے بعد کی بیس تر کہانیاں سرنیدر پیرکاشی کی توسیعی حیاتی صورت نگری کرتی ہیں۔ کیوں کہ ان کہانیوں میں ملک کی تقسیم کے بعد ہندوستان اور پاکستان کے مابین مہاجروں کے قیام، دونوں ملکوں میں جمہوری نظام کی خستگی اور معاشرے میں آپسی عناد، فرقہ وارانہ فساد اور میلان جنسی کے نئے رجحانات نظر آتے ہیں۔ ان کہانیوں میں صارفہ طبقہ کی ذہنی بیزاری کو بھی سرنیدر پیرکاشی نے موضوع بنایا ہے۔ ان افسانوں میں صارفہ معاشرے کی غرض و غایت کا مطالعہ باریک بینی سے نظر آتا ہے۔

باب ششم میں اردو افسانہ نگاری کی روایت میں سرنیدر ہرکاش کا مقام متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سرنیدر ہرکاش نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز اسی مدی کی پانچویں دہائی میں کیا۔ لیکن آج تقریباً چار دہائیوں کی طویل مدت کے بعد بھی افسانوی ادب پر وہ اسی طرح حاوی ہیں کہ افسانوی ادب پر ان کی اہمیت سے انکار گویا ایک حقیقت، ایک ترکیب، ایک امرِ جان سے انکار کے مترادف ہے۔ سرنیدر ہرکاش ان چار دہائیوں کے مسلسل تخلیقی سفر کے نشیب و فراز کے باوجود ایک تازہ دم سپاہی کی طرح میدانِ کارزار میں ثابت قدم نظر آتے ہیں۔

میرے لیے سرنیدر ہرکاش پر اس نوع کا تجزیاتی مقالہ لکھنا ممکن نہ ہونا اگر مجھے پروفیسر قاضی افضل حسین کی شاگردی اور سرپرستی کا شرف حاصل نہ ہوتا۔ استاذی ہنر نے جدیدیت کے بنیادی نعومات اور مابعد جدیدیت کے نئے افکار اور افسانے میں ان کے اظہار کی مختلف صورتوں کی جیسی وضاحت فرمائی، اس کے بغیر سرنیدر ہرکاش کو سمجھ پانا میرے لیے ممکن ہی نہ تھا۔ میں ان کے اصانات کو شکر کے چند رسمی الفاظ ہی محدود نہیں کرنا چاہتا۔ میں ہمیشہ ان کا احسان مند رہوں گا۔

استاذی محترم پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اپنی ہر شفقت ہدایتوں اور نصیحتوں کے ذریعہ میری حوصلہ افزائی فرمائی۔ شکر کے معمولی الفاظ سے ان کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ میرے دل میں ان کے احترام کے جذبات ہمیشہ کے لیے ثبت ہو گئے ہیں۔

استاذی محترم جناب قاضی جال حسین صاحب میرے محسن و غم گسار ہیں۔ جنہوں نے اپنے ذاتی کتب خانہ سے وہ کتابیں، جو نایاب تھیں، عنایت فرمائی اور ہر قدم پر اپنے مفید مشوروں اور افسانے کے اسرار و رموز سے مطلع کرتے رہے۔ میں ان کا شکر یہ الفاظ ہی ادا نہیں

کر سکتا۔ ان کی عزت و حرمت میرے دل میں ہمیشہ باقی رہے گی۔

اپنے شعبے کے ان تمام اساتذہ کا میں بے حد ممنون و شکر گزار ہوں جنہوں نے مقالے کی تیاری میں میری مدد فرمائی۔ خاص کر اپنے شعبے کے ریڈر ڈاکٹر خورشید احمد صاحب کا بے حد ممنون ہوں کہ انہوں نے افسانے کو سمجھنے میں میری بہت مدد فرمائی۔

راحت علی خان، استاد شعبہ نفسیات، جن کو میں بڑا جانی مانتا ہوں، انہوں نے مجھے افسانے کی نفسیات پر پیچیدگیوں سے روشناس کرا کر اپنے بڑے ہونے کا حق ادا کر دیا میں ان کا بے حد شکر گزار ہوں۔ میں اپنے دوستوں سید ضیاء امام احمد نامر حسین اور شعبے کی ریسرچ اسکالرز ناز بیگم اور اپنے خورد نظر اقبال احمد شکیل احمد کا بے حد ممنون ہوں کہ ان لوگوں نے طبعی تشبیہ جیسے طرز نظم سے مجھے مقالہ لکھنے پر اکسایا۔ بقائد اللہ خان صاحب کا بے حد ممنون ہوں کہ انہوں نے بابت زندگی کے مشکل مرحلے سے جلد احمد حسن و خوبی گزار دیا۔

میں اپنے والدین شیخ طاہر حسین و انوری بیگم اور اپنی رفیقہ حیات فردوس انجم اور ان کے والدین سید محمد مستقیم و مسدہ النساء کے احسانات و اکرامات کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنا سکتا کیوں کہ یہ سبھی شخصیات ہیئت اللہ کے حضور میں کسر بہ سجود کر میری کامیابی و کامرانی کی دعا میں مانگتی رہی ہیں۔ انہیں کی دعاؤں کا ثمرہ ہے کہ یہ مقالہ تیار ہو سکا۔

اخیر میں نامر شمس جو بڑے جانی کی طرح مجھے پیا کرتے ہیں اور مال اختر مدنی، سید معصوم رضا اور نعمان ہاشمی کا بے حد ممنون و شکر ہوں کہ ان سبھی لوگوں کی ہمیشہ و اخلاص نے کسی نہ کسی مرحلے پر میری مدد فرمائی۔

محمد یوسف  
الذہیر شاہ

بَابِ اَوَّل  
اردو افسانے کی روایت

افسانہ نسبتاً ایک جدید صنف سمجھا ہے جس کی تشکیل اور فروغ کے اسباب برصغیر کی تہذیبی اور علمی تاریخ میں دریافت کیے جاسکتے ہیں۔ انگریزوں کے سیاسی اقتدار اور نتیجتاً تہذیبی اور علمی برتری کے احساس نے مشرق کے طرز فکر و حیات پر گہرے اور دیرپا اثرات مرتب کیے۔ مغربی علوم اور تہذیبی تصورات کے فروغ نے مشرق کو اپنے ادب، تہذیب اور علوم پر نظر ثانی کے لیے مجبور کیا۔ ہمارے ادیبوں اور دانشوروں نے برصغیر کے سیاسی زوال کو مشرقی روایات، تہذیب اور علوم کے جھوٹے اور اڑا کر رفتہ ہونے کا نتیجہ قرار دیا۔ جس میں بین السطور یہ خیال بھی مضمحل تھا کہ انگریزوں کی کامرانی کا سبب صرف ان کی فوجی طاقت یا سیاسی دوراندیشی ہی نہ تھا بلکہ وہ قوم علوم و ادبیات میں بھی ہم پر فوقیت رکھتی تھی۔ نتیجتاً مشرق میں بھی ادب کے تصور میں تبدیلیاں رونما ہونا شروع ہوئیں۔ ادب کی ظاہری ہیئت، اس کے موضوع اور مقاصد پر نظر ثانی کی جانے لگی، چنانچہ ڈپٹی نذیر احمد اپنے پہلے ناول کی وجہ تخلیق بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”..... تب مجھ کو ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو

اخلاق و نفاق سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں

جو عورتوں کو زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں

اپنے توہمات اور جہالت اور کج رائی کی وجہ سے ہمیشہ

مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، ان کے خیالات



کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے اور کسی  
دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے،  
طبیعت نہ گھبرائے۔ مگر تمام کتاب خانہ چھان مارا، ایسی  
کتاب کا پتہ نہ ملا۔ تب میں نے اس قہقہے کا منصوبہ  
باندھا۔<sup>۱</sup>

پیرانی داستانیں اور قہقہے گویا ایک دفتر بے معنی تھے جو اب ہمارے لیے اپنی  
معنویت کھو چکے تھے اور ہمیں اب ان اصناف کی ضرورت تھی جو اس نئی سیاسی اور  
تہذیبی صورتحال میں ہمارے فہموں اجتماعی مقاصد کی تکمیل میں معاون ہوں۔ اسی مقصد  
کے پیش نظر شاعری میں انجمن پنجاب کے مشاعرے شروع ہوئے جس میں موضوعاتی  
نظموں کا تجربہ کیا گیا اور بعض پیرانی ہیئتوں مثلاً مثنوی کو نئی ضرورتوں کے لیے استعمال  
کیا گیا۔

نثر میں ناول کی ابتدا بھی اسی نئے تہذیبی اور اصلاحی مقصد کی رہیں منت  
ہے اور انسانہ بھی ہماری اس نئی تہذیبی صورتحال سے برآمد ہوا۔  
ادبی روایت کی تشکیل و نشوونما میں مختلف خیالات و رجحانات و تفورات کی  
کارفرمائیاں ہوتی ہیں۔ جیسے عقیدے، جذبات، احساسات، اساطیر، مافوق الفطرت  
عناصر، رومانویت، حقیقت، زبان و بیان اور ضرب الامثال و محاورے۔ تفورات و  
خیالات اس وقت تک روایت نہیں بنتے جب تک وہ معاشرے اور فرد کے تخلیقی شعور  
کا حصہ نہ بن جائیں۔ روایت میں منفی و مثبت دونوں قوتیں محفی ہوتی ہیں۔ منفی

کی اتباع سے ادب میں زوال آتا ہے اور مثبت کو ہم آغوش کرنے سے تاریخ ساز تخلیقات وجود میں آتی ہیں۔ گویا کسی ادبی صنف کو اپنی مکمل صورت کا اعلان کرنے سے قبل جن خیالات، رجحانات، تفورات و ساختیات کے ارتقائی منازل سے گزرنا پڑتا ہے، اسی طویل مسافت کا نام روایت ہے۔ ہماری افسانہ نگاری اس روایت کی اہم کڑی ہے جس کی بنیاد سوہوہو صمدی کے وسط تک صنعتی انقلاب سے پیدا شدہ صورتحال پر رکھی گئی ہے۔

اگرچہ اس انقلاب کا آغاز انگلینڈ سے ہوا لیکن رفتہ رفتہ اس کی صداۓ بازگشت پوری دنیا میں سنی جانے لگی۔ صنعتی انقلاب سے جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان سے وقت کی اہمیت بڑھنے لگی۔ انسان عدیم الفرست ہونے لگا۔ چر بھی تفریح انسانی جبلت میں شامل ہے۔ ذرا سی فرصت ملی، وہ اپنی ذہنی آسودگی کی خاطر نفعین طبع کی چیزوں کی جانب متوجہ ہوتی ہے۔ جس میں قصہ و کہانی بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ صنعتی انقلاب کے بعد قصہ کہانی کی مروجہ صنف کے مطالعے کے لیے وقت نہ تھا۔ اس لیے اسے ناول سے بھی مختصر صنف کی ضرورت محسوس ہوئی تاکہ کم سے کم وقت میں اپنی تشنگی بجھا سکے۔ گویا کہ صنعتی دور کے سماجی اور معاشی حالات نے مختصر ترین اور کم وقت لگنے والی صنف کی ضرورت محسوس کی۔ جس کی وجہ سے افسانہ منہٴ شہود پر آیا۔ بقول وقار عظیم :

”انسان کو اپنے تفریحی مشاغل میں کتر بیونت اور  
کاٹ چھانٹ کرنی پڑی تو اس کا وہ مزاج جسے کہانی  
سننے کا چسکا ہمیشہ سے ہے، افسانہ کی ایک ایسی صنف  
کا طلبگار ہوا جو زندگی اور فن کو اس طرح سمجھے  
کہ انسان کو اس سے ذہنی سرور و مسرت کا سرمایہ  
بھی ہاتھ لگے، زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور اپنے ماحول

کو حسین تر بنانے کی آرزو بھی پوری ہو اور اس کے  
 باوجود اتنی محقر ہو کہ وقت پر اس کی گرفت مضبوط  
 رہے۔ وہ اپنے بے شمار مشاغل میں سے بھی کہانی پڑھنے  
 کا وقت نکال سکے۔ زمانے کے یہ سب تقاضے اور انسان  
 کی یہ سب ضرورتیں مختصر افسانہ کی تخلیق کی بنیاد بنیں۔<sup>۱</sup>

افسانے کی ابتدا کے اسی روایتی تصور کے سبب اکثر لوگ اسے ناول کے فن کا  
 ضمنی ماحصل (Byproduct) سمجھتے ہیں۔ حالانکہ افسانہ ایک مستقل صنف ہے چونکہ  
 فنی اعتبار سے یہ ایک جدید صنف ہے اس لیے انیسویں صدی کے نصف تک اس کی  
 تعریف اور اس کی فنی نوعیت پر غور و فکر کی طرف کم توجہ دی گئی۔ سب سے پہلے امریکہ  
 میں تقریباً ۱۸۹۰ء سے مختصر افسانہ کی تعریف اور فنی نوعیت سے متعلق سنجیدگی سے غور و  
 خوض ہونے لگا۔ جس کی تقلید روس اور فرانس میں بھی ہوئی۔ ان مغربی ملکوں کے فنکاروں  
 کے زیر اثر مختصر افسانہ ایک صنف کی حیثیت سے قبول کیا جانے لگا۔ اور اس کی فنی حد بندی  
 کی جانے لگیں۔ لیکن اس کے بعد مختصر افسانہ کی تعریف، تعبیر اور تشریح اس کثرت اور  
 اتنے مختلف انداز نظر سے کی گئی کہ کثرت تعبیر سے یہ خواب ہی پریشان ہو گیا۔ اس کثرت  
 کے باوجود ایسی تعریف نایاب ہے جو افسانہ کے فن کا مکمل احاطہ کرے۔

اردو ادب میں افسانے کی عمر بہت دراز نہیں پھر بھی اس کی تاریخ میں نشیب و فراز  
 واقعات و حالات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہمیں دیکھنے کو مل جاتا ہے اور اس کم عمر  
 ترفیض صنف نے اپنے سن بلوغت تک پہنچنے میں وہ تیزی و تندگی دکھائی کہ ہمیں گمان

ہوتا ہے کہ اس کی عمر خاصی لمبی ہے۔ اردو افسانے کی پیدائش بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوئی۔ یوں تو اسیسویں صدی کی آخری دہائی میں کچھ ادیبوں نے اس صنف پر زور آزمائی شروع کر دی تھی مثلاً مولوی نذیر احمد، سر سید احمد خاں، عبدالعلیم شرر وغیرہ۔ مگر یہ حضرات وہ کچھ نہیں کر پائے جو فن افسانہ ان سے چاہتا تھا۔ ڈپٹی نذیر احمد نے ناول لکھنا شروع کیا مگر ان میں اصلاحی عناصر اور تمثیلی رنگ اس قدر غالب آیا کہ ان کے ناول تمثیلی تھے بن گئے جو کسی طرح ناول کہلانے کے مستحق نہ تھے۔ خود سر سید احمد خاں کا ایک مضمون گزرا ہوا زمانہ ”جب ہم پڑھتے ہیں تو شروع کے حصے ہیں افسانوی انداز کے معلوم ہوتے ہیں۔ جس میں شعور کی رو کی تکنیک برتے جانے کا بھی شبہ ہوتا ہے۔ مگر جوں جوں ہم آگے بڑھتے ہیں اور وسطی اور آخری حصے تک پہنچتے ہیں تو اس انشائیہ نامضمون میں بھی اصلاح پسندی (جو علی گڑھ تحریک کی روح تھی) اور تمثیلی رنگ غالب ہو جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے گزرا ہوا زمانہ افسانہ بنتے بنتے رہ جاتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسیسویں صدی کی آخری دہائی میں ہمیں افسانہ کی خام شکلیں مل جاتی ہیں۔ جو فنی اور تکنیکی اعتبار سے افسانہ کم اصلاحی مضمون زیادہ ہیں۔

افسانہ کی مکمل شکل ابتدائی ۲۰ ویں صدی میں نظر آتی ہے۔ اسی زمانے میں مغربی افسانوں کے ترجمے (ترکی، فرانسیسی، روسی، جرمن وغیرہ) اردو کے نائندہ رسالوں مجزن، لاہور، زمانہ، کابور، معارف۔ علی گڑھ، اردوئے معلیٰ، علی گڑھ، اولڈ بوائے۔ علی گڑھ، اودھ پنچ اور دگلدار وغیرہ میں چھپنے شروع ہو گئے تھے۔ ترجمہ شدہ افسانوں سے اس فن کو سمجھنے اور فروغ دینے میں ہمارے افسانہ نگاروں کو بڑی مدد ملی۔ ۲۰ ویں صدی کے آغاز میں ہندوستان سیاسی و معاشی طور پر نئے حالات سے سینہ سپر تھا۔ ہندوستان کی علاقائی زبانوں نے خالص ادبی و فنی کے ساتھ ساتھ قومی، سیاسی اور اصلاحی مسائل

کو بھی اپنا مطمع نظر بنایا تھا۔ اس پس منظر میں اردو افسانہ نئے فکر و آہنگ اور بھرپور فنی لوازم کے ساتھ میدان تخلیق ادب میں داخل ہوا۔

اردو کا پہلا افسانہ نگار کون ہے؟ اس کا اب تک متفقہ فیصلہ نہیں ہو پایا ہے۔ زیادہ تر ناقدین ادب اب تک سپریم چند کو ہی اولین افسانہ نگار تسلیم کرتے رہے ہیں اور عظم سجاد حیدر یلدرم کو۔ چونکہ یلدرم کے افسانے شروع میں طبع زاد نہیں تھے اس لیے یہ قابل اعتراض بھی نہیں ہے۔ مگر جدید تحقیق نے اردو افسانے کی روایت پر روشنی ڈالتے ہوئے سپریم چند کے پہلا افسانہ نگار ہونے کو مشتبہ قرار دیا ہے جس سے یہ فیصلہ کرنا دشوار ہی نہیں بلکہ مشکل ہو گیا ہے کہ آیا سپریم چند اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں یا پھر راشد الخیری یا سجاد حیدر یلدرم۔ اردو کا پہلا افسانہ نگار راشد الخیری کو تسلیم کرتے ہوئے مرزا حامد بیگ فرماتے ہیں :

”اردو کے اولین افسانہ نگار راشد الخیری سرسید

تحریک کے پروردہ تھے اور مسلم متوسط طبقہ کی معاشرت

کے ہر پہلو کے شناسا۔ اس سوسائٹی میں کاظم جیسے

دیندار اور پرمیزگار بزرگ بھی تھے اور صراط جیسی صیا

پرور اور خوددار لڑکیاں بھی۔ راشد الخیری کے دل پر ان

دو کرداروں کا نقش ان میٹ تھا۔ پران کے دیکھتے دیکھتے

ان کی معاشرت کی فضا مسموم ہو گئی اور راشد الخیری

نے اردو کا پہلا افسانہ ”غیر و خدیجہ“ (مطبوعہ مخزن، لاہور

دسمبر ۱۹۰۳ء) رقم کیا۔“ ۱

مندرجہ بالا قول کی روشنی میں راشد الغنیری کی شخصیت اردو کے پہلے افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اور پریم چند کی شخصیت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ حالانکہ معتز ضیاء راشد الغنیری اور معتقدین پریم چند، راشد الغنیری کے افسانے "نفیر و خدیجہ" کو بھی فنی اور تکنیکی اعتبار سے کمزور اور کوئی اور تحریک یا روایت قائم کرنے میں ناکام ہونے کا الزام لگاتے ہیں۔ حالانکہ یاقوت اپنی تمام تر فنی و تکنیکی لوازمات سے بھرپور افسانہ ہے۔ اس میں جو تکنیک برقی گئی ہے اسے ہم خط کی تکنیک کہتے ہیں۔ جو اس زمانے کی بہت مشہور و معروف تکنیک مالی جاتی تھی۔ "نفیر و خدیجہ" کے تکنیکی اعتبار سے مضبوط ہونے کی دلیل دیتے ہوئے مرزا حامد بیگ رقم طراز ہیں:

"راشد الغنیری کا اور اردو زبان کا پہلا افسانہ "نفیر و خدیجہ" خط کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور یہ تکنیک اسی دور کے فکشن کی مقبول ترین تکنیک کہی جاسکتی ہے۔ انگریزی ادب میں پہلی بار سموئل رچرڈسن (۱۷۸۹ء - ۱۸۷۱ء) نے اس تکنیک کو اپنے تمثیلی قہر "نالیلا" میں برتا اور یوں نے اسی تکنیک میں آٹھ خطوط پر مشتمل افسانہ "آئینہ" مکمل کیا۔

راشد الغنیری عالمی سطح پر اس تکنیک کو برتنے والے تیسرے تخلیق کار ہیں۔ انہوں نے "نفیر و خدیجہ" کے بعد یہ تکنیک اپنے دس دیگر افسانوں میں برقی ہے۔"

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں اور ہمیں ناز ہونا چاہیے راشد الغنیری کے تکنیکی برتاؤ پر کہ انہوں نے اپنے پہلے افسانہ سے ہی فن افسانہ نگاری کو اس لائق بنادیا اور اس مقام پر لا کر کھڑا کر دیا کہ جہاں سے ہمارا افسانہ عالمی ادب کے افسانوں سے آنکھ مچولی کرنے لگا۔ حالانکہ معتزین حبت پریم چند میں سرشار اس پر اعتراض کرنے ہوئے کہتے ہیں کہ راشد الغنیری کا افسانہ ”غیر و خدیجہ“ بھی اصلاحی جذبے میں انشائیہ ناچے۔ جو کسی تحریک یا روایت کی بنیاد نہیں ڈال سکا۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اور یہ اعتراضات، ممکن ہے کہ وہ پریم چند کی محبت میں کر رہے ہوں، لیکن ان اعتراضات کے ذریعہ وہ پریم چند سے محبت کا حق تو ادا کر سکتے ہیں مگر اردو افسانہ کی روایت کی صحیح تحقیق سے اغماض برت رہے ہیں۔ حالانکہ اردو افسانے کی تاریخ پر نظر ڈالنے کے بعد ہمیں دو چار افسانہ نگار تو ایسے مل ہی جاتے ہیں جنہوں نے راشد الغنیری کے ”غیر و خدیجہ“ والی تکنیک کی تقلید کی۔ خود سجاد حیدر یلدرم نے اپنے دو طبع زاد افسانوں ”دوست کا خط“ اور ”گنم خط“ میں اس تکنیک کو برتا ہے۔ ان کے بعد ہی خطوط کی تکنیک میں افسانہ لکھنے کی روایت ہمارے ادب میں مل جاتی ہے۔ مثلاً ”پیلی کے خطوط“ از قاضی عبدالغفار اور ”حوالہ زرد کے خطوط“ از میرزا ادیب۔ مزا حامد بیگ اردو میں اس تکنیک کی روایت کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ترب افسانہ نگار احمد حکمت مفتی او غلو

(۱۸۷۰ء - ۱۹۲۷ء) نے لگ بھگ ۱۹۰۵ء میں اسی

تکنیک کو برتا اور سجاد حیدر یلدرم اسی کے ایک افسانے

”صحبۃ ناجیہ“ (مطبوعہ مخزن) لاہور، فروری ۱۹۰۶ء)

کو ترجمہ کرتے ہوئے پہلی بار اس تکنیک سے متعارف

ہوئے۔ چہ یہ تکنیک انہیں اس قدر بھائی کہ اپنے

طبع زاد افسانوں "دوست کا خط" (مطبوعہ مخزن لاہور  
اکتوبر ۱۹۰۶ء) اور "گنم خطوط" (مشمولہ و امتحانات مطبوعہ  
۱۹۲۶-۲۷ء) کو اسی تکنیک میں مکمل کیا۔ یہاں تک کہ یہ  
سلسلہ ہمارے یہاں قاضی عبدالغفار کے "پیلی کے خطوط"  
اور میرزا ادیب کے "موانورد کے خطوط" تک پہنچا جو  
بلاشبہ اس تکنیک کے وراثے کا بام عروج ہے۔<sup>۱</sup>

اگر تاریخی اعتبار سے ہی ہم اردو طبع زاد افسانوں کو دیکھیں تو بھی یہ بات اور  
واضح ہو جائے گی کہ اردو کا پہلا افسانہ نگار کون ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اردو میں طبع  
زاد افسانوں کی اشاعت کی تاریخیں لکھی ہیں:

- ۱ "نصیر و ضریحہ از راشد الغیری" مطبوعہ مخزن لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء
- ۲ "دوست کا خط از سجاد حیدر یلدرم" مطبوعہ مخزن لاہور اکتوبر ۱۹۰۶ء
- ۳ "غیت وطن از سجاد حیدر یلدرم" مطبوعہ اردوئے معلیٰ علی گڑھ اکتوبر ۱۹۰۶ء
- ۴ "نابینا بیوی از سلطان حیدر بخش" مطبوعہ مخزن لاہور دسمبر ۱۹۰۶ء
- ۵ "عشق دنیا و صیب وطن از پریم چند" مطبوعہ زمانہ کانپور اپریل ۱۹۰۸ء

مندرجہ بالا شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو کے پہلے افسانہ نگار پریم  
چند ہیں بلکہ راشد الغیری ہیں۔ ناقدوں کا ایک طبقہ وہ بھی ہے جو سجاد حیدر یلدرم  
کو پہلا افسانہ نگار اور ان کے افسانے "نشہ کی پہلی ترنگ" کو اردو کا پہلا افسانہ تسلیم کرتا ہے۔



جو ۱۹۰۰ء میں معارف، علی گڑھ میں چھپا تھا۔ چونکہ ’نشہ کی پہلی ترنگ‘ طبع زاد افسانہ نہیں تھا بلکہ ترکی افسانے کا ترجمہ تھا لہذا ہم اسے ہی ہم اردو کا پہلا طبع زاد افسانہ تسلیم نہیں کر سکتے۔

اس کے باوجود ہمیں اسی حقیقت کا اعتراف کرنا ہوگا کہ اولیت اور تقدم خراہ کسی کے حصے میں آئے، اردو افسانے میں جو اہمیت اور مقبولیت پریم چند کو حاصل ہوئی وہ کسی اور کو حاصل نہ ہو سکی۔ اسی طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند اردو افسانے کی پوری تاریخ کا سب سے بڑا نام ہے کیونکہ انہوں نے اردو افسانے کو طفلی کی غوغاں سے نکال کر شباب کی توانائی اور صحت بخشا۔

پریم چند کا تخلیقی سرمایہ مثالیت پسندی سے لے کر حقیقت پسندی تک پھیلا ہوا ہے۔ انہوں نے اپنے زمانے کے محرکات و مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی کہانیوں کے موضوعات کا جائزہ لینے سے ان کے عہد کے ہندوستان کی تاریخ اپنے تمام نقوش کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔

پریم چند کے ابتدائی افسانے تاریخ اور اصلاح پر مبنی ہیں۔ غلام قوم کا ذہن بھی غلام ہوتا ہے۔ اسی خوف کو دور کرنے کے لیے ’دینا کا سب سے انمول رتن‘، ’شیخ مخمور‘، ’عشق دنیا اور حب وطن‘، ’رانی سارندھا‘، ’گناہ کا الٹی کنڈ‘ اور ’بڑے گھر کی بیٹی‘ جیسے افسانے لکھے۔ پریم چند کے ان افسانوں میں داستانوی رنگ اور اصلاحی جذبے کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ابتدائی افسانوں میں داستانوں کی رنگینی، تخیل کی بلند پروازی، وجد آفریں و سحر انگیز انداز بیان ملتا ہے۔ ۱۹۰۵ء سے ۱۹۱۸ء تک کے افسانوں پر داستانوی اثرات بڑے گہرے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعہ ’سوز وطن‘ کے تمام افسانے داستانوی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ دینا کا سب سے انمول رتن‘ میں پلاٹ، کردار نگاری اور اسلوب سب کچھ داستانوی انداز کے ہیں۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کو ہم تین واضح ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ جس کی روشنی میں پریم چند کی شخصیت اور فن کا صحیح تعین ہو سکتا ہے۔ پہلا دور ابتدا سے ۱۹۱۸ء پر محیط ہے۔ جس میں وہ اصلاحی تحریکوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس دور کی کہانیوں میں فنکاری اور حقیقت پسندی نظر لگاتی ہے لیکن بہت کم۔ وہ اپنے اس دور کی کہانیوں میں قدیم قصوں اور داستانوی طرز سے دامن کو محفوظ نہیں رکھ سکے۔ اظہار و بیان کا انداز نہایت ہی مرصع اور رنگین ہے۔ انہوں نے خود ہی نالٹائی کے ساتھ ساتھ طلسم ہرشر با سے متاثر ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ چنانچہ ان کا پہلا مجموعہ داستانوی طرز میں ہونے کا ثبوت ہے۔

دوسرا دور جسے ہم پریم چند کی تخلیقی زندگی کا عہد زریں کہتے ہیں، ۱۹۱۸ء تا ۱۹۳۰ء پھیلا ہوا ہے۔ یہ دور قومی اور عالمی سطح پر تحریکات و انقلاب کا دور تھا۔ اس دور میں ان کے افسانوں میں مثالیت کے بجائے حقیقت پسندی بالکل واضح ہو گئی ہے اور وہ اپنے افسانوں کے موضوعات کمزور، مزدور اور اچھوت لوگوں کی زندگی سے اخذ کرتے ہیں جن کا روس میں اقتدار قائم ہو چکا تھا۔ ہندوستان میں ستیاگرہ، عدم تعاون اور خلافت تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ پریم چند بھی اس سے متاثر ہو کر سرکاری ملازمت سے مستعفی ہوئے۔ اب انہیں یکسوئی حاصل تھی جس کی وجہ سے وہ گاؤں اور دیہی علاقوں کے ساتھ شہر کی عوامی تحریکوں سے بھی وابستہ ہو گئے۔ اور ان کے متعلق سوچنے، سمجھنے، پرکھنے اور لکھنے لگے۔ مثلاً بھاڑے کا ٹوٹا، ستیہ آگرہ، "بوڑھی ماکھی" جیسی کہانیوں میں اجتماعی سیاسی بیداری کا ماحول نظر آتا ہے۔ ان میں انہوں نے خود غرض اور موقع پرستوں کا بھی مذاق اڑایا ہے۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کا تیسرا دور آخری دور ہے جو ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۶ء تک یعنی ترقی پسندی کی ابتدا اور پریم چند کی زندگی کی انتہا تک ہے۔ اس دور میں ان کے خیالات

رجحانات میں اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ وہ اصلاحی اور اخلاقی نقطہ نظر کے بجائے تاریخی اور مادی حقائق کی روشنی میں مسائل کو دیکھنے لگے۔ اور اسی نتیجے پر پہنچے کہ ہندوستان کے مسائل کو حل کرنے کے لیے اصلاحات کی نہیں سماجی اور اقتصادی نظام میں تبدیلیوں کی ضرورت ہے۔ اس دور میں مارکس کی اشتراکیت اور اس کے تعصبات کے بہت قریب آگئے۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسندوں کے افسانے پریم چند کے افسانوں کی توسیعی شکل تھے۔ اشتراکی تعصبات اور پریم چند کے آخری دور کے رجحانات اسی طرح ایک دوسرے سے مل گئے کہ ہمیں ان میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی دور میں پریم چند کی کہانیاں فنی نقطہ نظر سے شاہکار کہانیاں ہیں جو گاؤں کے ماحول اور زندگی سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً "پوس کی رات"، "سوا سیر بیہوں" اور "کفن" وغیرہ۔

پریم چند کے افسانوں کا موضوع ان کے ناولوں کی طرح کسان، مزدور، اچھوت اور سماج کے کمزور طبقات کے لوگ اور ان کے مسائل ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں پریم چند پہلے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے کمزور طبقہ کو نہ صرف یہ کہ افسانے کا موضوع بنایا بلکہ اسے مقبول عام بھی بنایا۔ پریم چند سے پہلے شہری زندگی کی عکاسی، درباروں اور بارکوں کی تفریح تو بہتوں نے کی مگر کیفیت کی مینڈروں اور دیہات کے چوپالوں تک کسی کی رسائی نہیں ہوئی۔ پریم چند کے قلم کی اصل جولا نگاہ یہی ہے۔

پریم چند نے ادب کے روایتی دھارے سے انحراف کیا اور اپنی سچی پیہم سے اسے ایک نئی روحانی مطاکی۔ پریم چند نے ادب کی قدیم چٹانوں کو چیر کر اس کے سینے سے ایک ایسے آئندہ کو جنم دیا جس میں انسانی آہ و بکا اور فریاد کی چیخیں گونج اٹھیں۔ شروع میں ادبی شائقین اور قارئین کو اس سے بیزاری کا احساس ہوا۔ چونکہ پریم چند سے قبل ادب محض رومان کا نام تھا اور قاری پر وجد طاری کرنا ہی اس کا کام تھا۔ مگر رفتہ رفتہ انہیں حفرات نے، جو

بیزارتے، پریم چند کی تخلیقات پر غلطانہ نظر ڈالی تو یہ راز منکشف ہوا کہ پریم چند کے افسانوں میں محفوظ کرنے والی بات نہیں بلکہ اس آبشار میں دل سوز آواز ہے اور بے کسوں کے خون کی فریاد ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں ذرا بھی تاثر نہیں کہ پریم چند نے اپنے آرٹ کو منفرد بنا کر پہنایا جس کی وجہ سے وہ منفرد حیثیت کے مالک بن گئے۔ بقول احتشام حسین:

”اگر کوئی شخص پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت

سمجھنا چاہتا ہے تو اسے ان چند خامیوں یا ان فنی نقائص

میں الجھ کر نہیں کرہ جانا چاہیئے کہ جن سے پریم چند نہ

بچ سکے۔ بلکہ انسان دوستی کے اس بے پناہ طوفان کو دیکھنا

چاہیئے جو علاموں، مزدوروں، کسانوں، مظلوموں

اور اچھوتوں کے لیے ان کے دل میں اٹھ رہا تھا۔ اور ان کے

فن کو جد حیات میں کام آنے والا ایک نازک مگر محفوظ

آلہ بنانا تھا۔“<sup>۱۷</sup>

پریم چند سے اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کا آغاز ہوا ہے۔ پریم چند نے نہ صرف یہ کہ دیہی مسائل کا مطالعہ کیا بلکہ بذات خود دیہاتوں میں رہ کر انسانی زندگی کے حقائق سے نبرد آزما ہوئے۔ دیہات کی معیشت، وہاں کی سسکتی ہوئی زندگی، کراہتی ہوئی عورتیں، بلکتے ہوئے بچے، ستائے جا رہے ہرزجنوں، مظالم کے شکار مزدوروں اور مفلوک الحال کسانوں کی بھولی اور حقیقی تصویر ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی تخلیقات حقیقت نگاری کا مرقع بن گئیں۔ ان کے افسانوں میں کسانوں کا غم، ان کی مسرت، ان کے

گیتوں کی لے، کھیت کھلیاؤں کی مہک اور دیہات کی فضاؤں کی روح رچی بسی ہے۔

ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا ہی ثمرہ ہے کہ پہلی بار گھیسو، مادھو، بدھیا، بوڑھی کاکی، گوہر اور بدھ رام جیسے کرداروں سے ہم متعارف ہوئے جن میں صن و عشق کی رنگارنگی نہیں بلکہ زندگی کے تلخ و ترش حقائق اور حالات کی کڑواہٹ ملے گی۔ پریم چند کے کردار ہمارے زندگی کے ہر موڑ کے کردار ہیں۔ ان کے یہاں ایسے کردار نہیں ملتے جو غراب و خیال کی دنیا سے منسلک ہوں۔ بلکہ اس معاشرے کے ایسے لوگ ہیں جو اپنی ٹریڈی کے تحت ان کے افسانوں میں سما گئے ہیں۔ ”بوڑھی کاکی“ اور ”کفن“ کے جیالک مناظر کا جب ہم تصور کرتے ہیں تو انسانی آہ و بکا پر بسک کہنے کو جی چاہتا ہے اور ہم بے چین ہواٹھتے ہیں۔ پریم چند کی حقیقت نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے علی سردار جعفری رقم طراز ہیں:

”پریم چند نے حقیقت نگاری کی جو بنیادیں قائم

کی ہیں وہ بڑی صحت مند ہیں اور انہیں بنیادوں پر  
ستقبل کے اردو ادب کی عمارت کھڑی ہوگی۔“

پریم چند کے بیش تر افسانے سیدھے سادے بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ہیں لیکن اپنے مواد کی نوعیت اور ضرورت کے مطابق انہوں نے تکنیک کے تجربے بھی کیے ہیں۔ آخری جیل، ”شکوہ و شکایت“، ”موتک جھونک“ کہانیوں کی تکنیک بیانیہ سے ذرا مختلف ہے۔ ان کہانیوں میں کبھی وہ واحد منکلم اور کبھی کرداروں کی خود کلامی کے انداز میں جذباتی اور ذہنی حقائق کے ایسے پیکر تراشتے ہیں، ایسی ڈرامائی فضا تخلیق کرتے ہیں جسے پڑھ کر قاری محو ہو جاتا ہے۔ دراصل ان کی وہ کہانیاں جہاں بیانیہ تکنیک میں ہیں جو فطرت انسانی اور نفسیات

کے تہہ دار گوشوں کو بے نقاب کرتی ہیں۔ بقول سلیم اختر:

پریم چند نے اردو میں مختصر افسانہ کی روح کو سمجھنے  
 ہوئے اسی کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول  
 ہی نہ کیا بلکہ ”کفن“ ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر  
 جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد  
 کے باہمی عمل اور رد عمل کے لیے ڈیہاتی زندگی، اس کے  
 گونا گوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخوں کو پس منظر بنا  
 کر جو طرح ڈالی ہے، وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت  
 اختیار کر چکی ہے۔<sup>۱۸</sup>

المشعر یہ کہ پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت کو سمجھنے کے لیے ان کے چند فنی نقائص ہیں  
 ابھ کر وہ جتنا مناسب نہیں بلکہ یہیں انسان دوستی کے اسی خلوص کو دیکھنا ہوگا جو غلامی،  
 استعمار اور ظلم کے خلاف انسان کے دل میں موجزن تھا۔ جس سے انسان کے گم گشتہ تقدس  
 کی بازیافت ہوتی ہے۔ یہی ان کا کارنامہ اور کرشمہ فن ہے جو اپنے دور کی زندہ جاوید تاریخ  
 بن جاتا ہے۔

اردو افسانے کے وجود میں آنے کے فوراً بعد ہی اسے دو ایسی شخصیات کی رہنمائی مل  
 گئی جس کی وجہ سے عہد طفلی میں ہی اسے دو الگ الگ میلانات سے واقفیت ہو گئی یعنی  
 حقیقت نگاری جس کی رہنمائی پریم چند کر رہے تھے۔ جن کے اسی میلان کی تائید پنڈت  
 بدری ناٹھ سدرشن، اعظم کرپوری اور علی عباس حسینی نے کی۔ دوسرا جہان رومائیت کا قبا جس

کو سجاد حیدر یلدرم کی سرپرستی حاصل تھی۔

## سجاد حیدر یلدرم :

سجاد حیدر یلدرم نے اپنے افسانوں کی دنیا رومان، محبت، عورت اور ماورائی تصورات سے تعبیر کی ہے۔ لطیف جذبات، عورت کا لمس اور خیال محبوب و طبقہ اولیٰ میں پرورش پانے والے جذبات و احساسات اور واقعات یلدرم کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ یلدرم زندگی کے لیے سب سے اہم شے عورت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں دنیا بغیر عورت کے پھلکی ہے۔ اسی خیال میں سپائی کا ایک حصہ ضرور شامل ہے مگر یہی صداقت کلیہ نہیں ہے۔ ایسے خیالات و احساسات حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ یلدرم کا تخیل عورت کی محبت سے شروع اور اسی پر ختم بھی ہوتا ہے۔ ان کے یہاں عورت کی حیثیت صرف معشوقہ کی ہوتی ہے۔

سجاد حیدر یلدرم نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز تراجم سے کیا۔ انہوں نے ترکی، عربی، فارسی اور انگریزی افسانوں کے ترجمے سے اردو کے افسانوی ادب کو ایک نئی سمت عطا کی۔ یلدرم نے جن زبانوں کے افسانوں کا ترجمہ کیا ان سے استفادہ کا بھی نتیجہ تھا کہ ان کے طبع اور افسانوں میں جو شعریات، رومانیت اور ادب لطیف کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ان کے شروع کے افسانوں میں مقفی و مستحجہ طے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جو حسی پیکر زینبہ و استفادہ کی کثرت سے شاعری کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ شاعری کی طرح ہی ان کے افسانوں میں غنائیت، موسیقیت سے وجدانی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یلدرم اور ان کے رجحانات کی تائید کرنے والے افسانہ نگاروں پر تبصرہ کرتے ہوئے آل احمد سرور فرماتے ہیں :

”یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانہ کی سرحد

میں آزادانہ گھس آئے اور جنہوں نے اپنے جنسی میلانا

سے سارے ادب کو جذبات کی دلدل بنا دیا تھا۔<sup>۱</sup>

سجاد حیدر یلدرم کا پہلا افسانہ ”نشہ کی پہلی ترنگ“ ترکی کے ایک افسانے جس کا اصل خالق خلیل رشدی ہے، کا ترجمہ ہے۔ یہ افسانہ علی گڑھ سے شایع ہونے والے ایک رسالے ”تعارف“ میں اکتوبر ۱۹۰۰ء میں چھپا۔ جو لوگ سجاد حیدر یلدرم کو اردو کا پہلا افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں وہ اسی غلط فہمی کی بنیاد پر کرتے ہیں کہ ”نشہ کی پہلی ترنگ“ سجاد حیدر یلدرم کا ترجمہ افسانہ نہیں بلکہ طبع زاد ہے۔ چنانچہ مرزا حامد بیگ رقم طراز ہیں:

”سجاد حیدر یلدرم نے ترکی زبان سے خلیل رشدی کا ایک افسانہ ”نشہ کی پہلی ترنگ“ ترجمہ کرنے کے بعد نیکام چھ برس تک اسی کے اثرات کے درجے نوٹ کیے اور ۱۹۰۶ء میں ”صحبتنا جنس“ اور ”خاستان و گلستان“ جیسے ترکی افسانوں کے ترجموں کے ساتھ ساتھ رومانی روایت کے حامل طبع زاد افسانے ”دوست کا خط“ اور ”غزیت وطن“ بھی لکھ لیے۔“<sup>۲</sup>

سجاد حیدر یلدرم نے جن ترکی، فارسی اور انگریزی افسانوں کے ترجمے کیے ان میں رومانیست پسندی تو ہے ہی، انہیں کے تاثرات سے ان کے طبع زاد افسانوں میں بھی رومانیست غالب ہے۔ اسی طرح یلدرم کے توسط سے رومانیست اردو کے افسانوی ادب میں نمودار ہوئی۔



یلدرم کے افسانوں کے موضوعات عشق و محبت اور عورت سے ماخوذ ہیں۔ وہ عورت کو حاصل کائنات سمجھتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کا تار و پود عورت اور اس کی مختلف کیفیات و ہیجانات سے ہی تیار کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کا تخیل بہت رنگین اور پرتکلف نکلتا ہے۔ ان کے تمام افسانوں میں تخیل کی شدید قوت کا احساس ملتا ہے۔ اسی شدت احساس کی وجہ سے ان کے افسانوں کا بنیادی رنگ و آہنگ بہت کچھ ماورائی ہو گیا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کی طبیعت میں رومان پسندی کے باوجود معاشرے کے تلخ حقائق کا گہرا احساس بھی ملتا ہے۔ انہوں نے عورت اور مرد کے ازدواجی تعلقات کی ناہمواری پر سنجیدگی سے غور کیا۔ معاشرے میں عورت کا کیا مقام ہے، زن و شو کی محبت کس طرح ازدواجی زندگی کو حسین و دلکش بناتی ہے، وہ اپنے افسانوں میں ان سارے مسائل کا حل تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس دور میں یلدرم نے اپنے افسانوں کی تخلیق کا آغاز کیا، اس عہد کا المیہ یہ تھا کہ ایک طرف معاشرے میں زبوں حالی پھیلی ہوئی تھی تو دوسری جانب ہمیں قدامت پرستی ان قدروں سے گریز پر مجبور کر رہی تھی جو زندگی کو خوبصورت اور پرلطف بناتی ہیں۔ اس قدامت پرستی نے معاشرے میں مرد و عورت کے درمیان دبیز پردے حائل کر دیے تھے۔ جس کی وجہ سے ایک طرح کی ناانگہی معاشرتی انتشار اور گھربلونا ہوا ریاں پیدا ہو گئی تھیں۔ خاص کر اس مذہبی قدامت پرستی کے باعث عورتوں میں بے اعتمادی اور افسردگی بڑھتی جا رہی تھی۔ اس وقت کے معاشرے میں عورتوں کو اپنی مرضی کے مطابق مرنے کا بھی حق نہیں تھا۔ ان کی شادی ان کی مرضی کے خلاف والدین کے حسب منشا کی جاتی تھی۔ جس کی وجہ سے عورتوں میں جنسی ناہمواریاں بڑھنے لگیں۔ ان ساری معاشرتی خرابیوں پر یلدرم نے اپنے افسانوں میں اشارہ کیا ہے۔ اور ان کے ازالے کی بھی کوشش کی ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے افسانوں

میں بیان کی دلکشی، حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ سماج پر گہرا طنز بھی ملتا ہے۔ اور انہیں سارے حالات کے باعث وہ فرسودہ روایات سے انحراف کرتے ہوئے وہ اپنے افسانوں میں زندگی کی تلخ حقیقتوں اور نفسیات کی الجھنوں کو پیش کرتے ہیں۔

جس طرح پریم چند نے اپنے افسانوں میں سماج کی دکھتی ہوئی رگ پہ ہاتھ رکھا اسی طرح یلدرم بھی اپنے افسانوں میں معاشرتی ناسور پر مرہم رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یلدرم نے زندگی کو اس زاویہ نگاہ سے دیکھا تھا جس میں اعلیٰ تعلیم یافتہ نوجوان محبت و رومانس کی تلاش و جستجو میں مہلک تھا۔ یہ طبقہ رومانوی زندگی بسر کرنے کی آزادی کا خواہاں تھا۔ یلدرم نے اپنے معاشرے کے تعلیم یافتہ افراد کے دلوں میں پیدا ہونے والی نفسیاتی بے چینیوں اور جنسی نا آسودگیوں کی نقاب کشائی کی۔ انہوں نے محبت میں آنے والی رکاوٹوں اور شادی بیاہ میں بزرگوں کی جانب سے لگی ہوئی پابندیوں پر بھی غور کیا۔ یہ مسائل کم اہمیت نہیں رکھتے۔ ان کے اندر زندگی اور معاشرے کی بہت ساری الجھنیں پوشیدہ ہیں۔ یلدرم نے اپنے افسانوں میں ان مسائل کو بہت ہی سنجیدگی و فنی چابکدستی سے برتا۔

شوہر اور بیوی کے درمیان بے میل شادی کی وجہ سے ازدواجی زندگی میں جو ناہمواری گھٹن اور کرب پیدا ہوتا ہے اس کو یلدرم نے اپنے افسانے "محبت نا جنس" میں بری خوبی سے اور حکیمانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ بظاہر دو لڑکیوں غذا اور سلمیٰ کی ازدواجی زندگی کی روایت ہے جن کی شادی ان کی مرضی کے خلاف والدین کے حکم اور انتخاب سے ہوئی تھی جسے مجبوراً ان دونوں لڑکیوں کو اپنے والدین کی خوشی کی خاطر قبول کرنا پڑا۔ یہ دونوں لڑکیاں اعلیٰ تعلیم یافتہ مغربی تہذیب سے مافوس اور موسیقی کی رسیا ہیں۔ ان کی عادات و اطوار کے برعکس ان کو شوہر مل جاتے ہیں جس کی وجہ سے وہ ازدواجی زندگی میں گھٹن محسوس کرتی ہیں اور مافی کی یادوں سے سکون حاصل کرتی ہیں۔ یہ افسانہ دونوں

رؤیوں کے خطوط پر مشتمل ہے یعنی خط کی تکنیک میں لکھا گیا ہے :

عورت کے نازک اور لطیف جذبات، نفسیات گناہ، شرافت جنسی اور ازدواجی زندگی کے اخلاقی معیار کی پیش کش ”نکاح ثانی“ میں ملتی ہے۔ اس افسانے میں با حوصلہ و باعفت عورت کو پیش کیا گیا ہے۔ جس کا شوہر آوارہ و بد چلن ہے۔ جس کے تعلقات ایک فاحشہ عورت سے ہیں۔ وہ اپنے شوہر کو نہایت ہی حوصلہ مندی کے ساتھ اس عورت کے دام فریب سے نکال کر لاتی ہے اور اپنی ازدواجی زندگی کو حسین و پُر لطف بناتی ہے۔

”خاستان و گلستان“ میں عورت کے فطری جذبے کی عکاسی کی گئی ہے : ”سودائے سنگیں“ ایک حزن نید ہے جس کی تخلیق حسن و عشق کی ناکام تصویر ہے۔ اس میں محبت کے فطری جذبے کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ یہاں ہمیں معاشرے اور فطرت انسانی کا عمیق مشاہدہ نظر آتا ہے۔ ”چڑیا دھڑے کی کہانی“ میں وہ معاشرت پر طنز بھگرتے ہیں اور ایک مبلغ کی حیثیت سے مضمون اخلاقی قدروں کی تبلیغ بھی کرتے ہیں۔ یہ افسانہ ہر پور تشلی رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس میں معاشرے کے غیر اخلاقی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالنے ہوئے اس وقت کے معاشرے کے نوجوانوں میں پھیلی جنسی بے راہ روی اور مردوں کی ہوس پرستی کو بھی اپنے اس افسانے میں اجاگر کرتے ہیں۔ یہ سارے افسانے اس بات کی غازی کرتے ہیں کہ سجاد حیدر یلدرم کی نظر نفسیات انسانی پر کتنی گہری ہے۔

لہذا ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ سجاد حیدر یلدرم نے اپنی جد غل سے ادب کی سنگلاخ زمین میں ایک نئی شاہراہ نکالی جس کی وجہ سے اردو افسانے میں وہ رومانی طرز کے لہام ثابت ہوئے۔ ان کے جالیاتی تجربوں نے رومانوی حقیقت نگاری کے جو نقوش چھوڑے ہیں ان سے اردو افسانے کی ایک صحت مند روایت قائم ہوتی ہے۔ جس کی فنکارانہ تکمیل نیاز فقیری، جنوں ٹور کھپوری، حجاب امتیاز علی اور سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں ہوئی

## نیاز فقہوری :

سجاد حیدر یلدرم نے جس رومانیت پسندی کی تخم ریزی کی تھی اس کی آبیاری کرنے والوں میں نیاز فقہوری کی شخصیت بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ نیاز فقہوری نے اپنی کوششوں سے اس چھوٹے پردے کو تناور درخت بنایا۔ چونکہ نیاز فقہوری کے فکر و شعور میں رومانیت کی روایت بہت گہری ہے اور ان کا مشاہدہ بے حد عمیق ہے۔ اس لیے ان کے افسانوں میں حسن و عشق اور عورت کا ذکر نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ جس کی پیش کش نہایت ہی سر آفریں اور فرصت بخش ہوتی ہے۔ انہوں نے ان موضوعات کو اپنی جدت ادا سے نئے رنگ آہنگ میں پیش کیا ہے۔ نیاز کے یہاں ہمیں مافی پرستی کا بھی احساس ملتا ہے۔ لیکن وہ منفرد انداز بیان سے زندگی کی نئی فضا قائم کر دیتے ہیں۔ جو متحرک شکل اختیار کر لیتی ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں قدیم یونان کی تاریخ اور مہاں کے اساطیر و صنیعات سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ نیاز بنیلوی طور پر ایک رومانوی فنکار تھے اس لیے وہ اپنے افسانوں میں عشق و محبت کی مختلف کیفیات کو بیان کرتے ہوئے حسن کو حاصل کائنات تسلیم کرتے ہیں۔ جسے انہوں نے بہت ہی دلکش و حسین پیرائے میں بیان کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں عشق کی رمزیت، حسن کی دلفریبی اور ہر لطف نغمگی پائی جاتی ہے۔ بقول مرزا حامد بیگ:

”..... ان کے افسانوں میں عشق کی رمزیں

اور حسن کی توصیف کا ترانہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس

کے لیے نیاز نے خصوصی طور پر خواص کے طبقے سے کردار

چنے اور اس طرح پریم چند کے - Camp Follo

دعا کے متوازی رومانی رو چل نکلی۔“

جیسا کہ تمام رومانوی افسانہ نگاروں کے افسانوں کا محور عورت ہے، نیاز کے یہاں بھی ان کے افسانوں میں عورت اپنے ہر پور صفت و توانائی کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے اور ان کے افسانوں کا منبع قرار پاتی ہے۔ نیاز نے اپنے افسانوں میں عورت کے وجود کو قابل لمس رعب، مرئی نور، کیف آور سرور اور شراب طہور بنا کر پیش کیا ہے۔ اس طرح صنف نازک کے صفت کا ذکر مختلف زاویوں سے کیا ہے۔ جسے انہوں نے اپنے زبان و بیان کی دلکشی و رعنائی سے حسن و عشق کے مختلف واقعات کو ”شجر چنار“ بنا دیا ہے۔ جسے وہ اپنے ایک افسانے ”کیو پڈ اور سائنگی“ کی تمہیدی گفتگو میں خود معترف ہیں اور کہتے ہیں:

”لشیر سے عورت اور اس کا ذکر نکال دینے کے

بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا۔ کائنات میں کوئی

دوسری چیز ایسی ہے جس سے آپ اس کی رونق

کو قائم رکھ سکیں گے؟“<sup>۱۸</sup>

ظاہراً نیاز کے افسانوں کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ زندگی کی تلخ حقیقتوں سے آنکھیں چرا کر حسن کی نیرنگیوں اور عشق کی جولانیوں میں ڈوب جانا چاہتے ہیں۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں معاشرتی کرب اور اس عہد کے نوجوان طبقہ کے مسائل اور ان کے جذبات و ہیجانات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اور ان کا مداوا بھی پیش کیا ہے۔ ”شہید آزادی“، ”بعد المشرقین“، ”سودائے ظلم“، ”ایثار“ وغیرہ افسانوں میں متوسط طبقہ کے نوجوانوں کی جنسی نا آسودگی، ذہنی انتشار، جذباتی ارتعاش اور ان کے ذہنوں میں ہیجانی کیفیت پیدا کرنے والے مغربی اثرات کی بھرپور عکاسی

کی ہے۔ اور اپنے افسانوں کے اختتامی جلوں میں اصلاح کی بھی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں مذہبی رجعت پسندی اور مولویوں کی عیاری پر بھرپور طنز کیا ہے جس سے اس عہد کی مذہبی رجعت پسندی اور مولویوں کی عیارانہ زندگی کی نقاب کشائی ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ہم ان کے تین افسانوں کے مجموعہ ”نقاب اٹھ جانے کے بعد“ کو پیش کر سکتے ہیں۔ جس میں شامل افسانوں کے مرکزی کردار مولانا وارث علی کاظمی قادریؒ خواجہ مسرور شاہ نظامیؒ، مولوی حکیم ناظم صاحب کا شمار جدید علما اکرام اور ہادیان اسلام کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ جن کی ذاتی زندگی کی لغزشوں کے توسط سے اس عہد کے مذہبی کھوکھلے پن اور انتہا پسندی کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔

چونکہ نیاز فتحپوری افسانوی لوازمات سے بحسن و خوبی واقفیت رکھتے تھے اور افسانے کے فن پر انہیں مہارت حاصل تھی اس لیے ان کے یہاں تکنیک کے بہت کامیاب تجربے ملتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کے یہاں تکنیک میں کافی وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ ”بعد المشرقین“ مقالے کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ جبکہ ”دو فط“ میں انہوں نے راشد الخیری کی دریافت کردہ خط کی تکنیک کو ملحوظ رکھا ہے۔ ”مطربہ فلک“ کی تکنیک میں یونانی منہیات سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ۱۹۲۵ء کا ایک مونی“ میں طنز و استہزاء کی تکنیک سے مدد لی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانے کے تشکیلی دور میں جتنے تکنیکی تجربے نیاز کے یہاں ملتے ہیں وہ دوسروں کے یہاں شاذ و نادر ہی نظر آتے ہیں۔

نیاز کے افسانوں کا اسلوب نہایت ہی شاعرانہ ہے۔ انہیں زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ اس لیے ان کے یہاں فارسی و عربی کے بعض غیر مروجہ الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں۔ مرتع اور چست جیسے لکھنے میں نیاز اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ وہ اظہار کے شعری وسائل سے بلا تکلف کام لیتے ہیں۔ چنانچہ انتہائی شاعرانہ تشبیہات و نادر استعارات

ان کے افسانوں میں بہت وافر ہیں جس سے ان کی نثر ایک طرف تو رنگین و شاعرانہ ہو گئی ہے اور دوسری طرف ان میں ایک خاص نوع کی غنائیت پیدا ہو گئی ہے۔

نیاز فتحپوری کے افسانوں کے پلاٹ اور کرداروں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے گتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے کردار نہایت ہی متحرک اور فعال نظر آتے ہیں جو اپنے آسان، سادہ، پرتکلف اور مختصر کالموں کی وجہ سے ہمارے معاشرے کی زندہ تصویر بن جاتے ہیں۔ نیاز کے افسانوں کے مکالمے بھی بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ جس سے کرداروں کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ کہیں کہیں انہوں نے طویل مکالموں کا بھی استعمال کیا ہے جو ان کی قادر الکلامی کی وجہ سے قاری کو گراں نہیں گزرتے۔ مختصر یہ کہ نیاز اردو میں رومانیت پسندی کی روایت کو فروغ دینے والوں میں ایک منفرد نام ہے۔ انہوں نے حسن پرستی، قصہ کی تخیلاتی فضا اور اسلوب کی شاعرانہ آرائش کے ذریعہ اردو کے رومانی افسانے کو فروادیا۔ ان کے افسانوں نے افسانے کے اس رومانی طرز کی باقاعدہ روایت قائم کرنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔

### مجنوں گورکھپوری :

اردو افسانہ نگاری میں مجنوں گورکھپوری رومانیت پسند افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ جنہوں نے سجاد حیدر یلدرم کے تراجم کی روایت کو اپنی تخلیقی کوششوں سے جلا بخشی۔ وہ بنیادی طور پر ایک رومانوی فنکار تھے۔ ان کے تخلیقی شعور میں رومانوی قدریں رچی بسی تھیں۔ ان کے اسی رومانوی میلان طبع نے انہیں انگریزی ادب کی طرف مائل کیا جس کی بازگشت ان کے افسانوں میں جا بجا سنائی دیتی ہے۔ انہیں جن انگریز افسانہ نگاروں نے متاثر کیا ان میں ٹامس ہارڈی اور ہیگل بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ جن کے افسانوں کے نقوش مجنوں کی کہانیوں میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں

شعریۃ، غنائیت، رومانیت اور ادب لطیف کے عناصر کی کثرت سے قاری حد درجہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ جس کی رفق ہمیں ان کے ترجموں شدہ افسانوں میں تو ملتی ہی ہے ساتھ ہی ان کے طبع زاد افسانوں میں بھی اس کا رنگ اور اس کی سوراگیزی برقرار رہتی ہے۔ ان کے افسانوں میں مخصوص نفسیاتی رنگ اور منضبط غلط فہمیاں بھی نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیاں میں محبت کے جتنے اسرار و رموز ہیں سبھی بہت خوبصورتی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ مثلاً غم و اندوہ، تلخی و شیرینی، جدائی و ملن، سرد و زیاں، ناکامی و نامرادی، بیابانی و لا چاری، نگہن و کرب، شکوہ و شکایت وغیرہ۔ بقول مرزا حامد بیگ :

”جنوں گورکھپوری کے افسانوں کی رومانی فضا  
مخصوص نفسیاتی اور فلسفیانہ نظام کے تحت ہے خصوصاً  
ٹامس ہارڈی اور ہیگل کے اثرات نمایاں ہیں۔ جنوں  
گورکھپوری کا خاص موضوع محبت اور اس کے  
متعلقات ہیں۔ جنہیں رومانیت سے ملا کر انوکھی  
معنویت دے دی گئی ہے۔ یہاں محبت کا المیہ  
انجام اہم ہے اور نفسیاتی انفرادیت نمایاں ترین  
وصف...“

جنوں گورکھپوری کے افسانے عام طور پر عشق و محبت سے متعلق ہیں۔ وہ محبت کو حاصل کائنات سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں انسانیت کی تخلیق محبت ہی کے لیے ہوئی ہے خواہ وہ محبت کسی نوعیت کی ہو۔ جنوں کے نزدیک دنیا کا وجود ہی محبت سے مقصود ہے۔



اگر ہم دنیا سے محبت نکال دیں تو پھر دنیا میں کچھ باقی نہیں رہ جائے گا۔ اسی لیے عشق و محبت پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ جنوں عشق و محبت کے مسائل کا اپنے افسانوں میں باریکی سے مطالعہ کرتے ہیں اور رومانوی رنگ آمیزی کے ذریعہ قوس قزح پیدا کرتے ہیں لیکن ان کی یہ رومانیت سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کی رومانیت سے منفرد اور جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ وہ زندگی سے جہاد کرنا نہیں چاہتے بلکہ فرار اختیار کرتے ہیں۔ وہ اپنے ایک افسانہ "ظفر کے باپ" میں رقم طراز ہیں:

"ظفر کو خوب یاد تھا۔ لوگ کہتے تھے عزیز برادر شو  
 نصیب تھا جہان معیبتوں سے نجات پائیگا۔ ظفر لوگوں  
 کے اسی کہنے پر غور کر رہا تھا۔ کیا واقعی اسی طرح  
 آدمی ڈوب کر ہر طرح کی معیبتوں سے نجات پا جاتا  
 ہے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ وہ خود بھی اسی طرح نجات حاصل  
 نہ کرے؟

بچوں کا دل کسی بھی مسئلہ پر جرح و تعدیل نہیں  
 کرتا اور زیادہ دور تک آگے پیچھے نہیں سوچتا۔ ظفر کو  
 یقین تھا کہ موت انسان کو ہر معیبت سے بچا لیتی ہے  
 اسی نے اسی سے آگے اسی بات پر غور نہیں کیا اور  
 جہم سے بول کر میں کو دیر ڈا۔" لے

کہانی کی مندرجہ بالا کیفیت پورے افسانے پر اخیر تک نظر آتی ہے۔ مثلاً ظفر

کے حقیقی باپ کا دنیا کی تاب نہ لا کر اپنی اور اپنی محبوبہ سلمیٰ کی پاکہ امنی کا اظہار نہ کرتے ہوئے گوسٹ نشینی اختیار کر لینا، زندگی سے فرار اور حقیقت سے انحراف کی عکاسی کرتا ہے جس سے مجنوں کے یہاں رومانوی قنوطیت بھی نظر آتی ہے۔

مجنوں کے افسانوں کا بنیادی محور رومانیت ہونے کے باوجود ان کا رشتہ زندگی اور معاشرتی مسائل سے نہیں لڑتا۔ وہ اپنے افسانوں میں انسانی نفسیات پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ چونکہ انہوں نے مغربی افکار و تقورات سے بھرپور استفادہ کیا تھا اور گہرائی سے مطالعہ کیا تھا اس لیے وہ ہر عمر کے لوگوں کی نفسیات سے بخوبی واقف تھے۔ انہوں نے معاشرے کے لڑکے اور لڑکیوں کی معاشقانہ زندگی کی ناہمواریوں اور ناچختہ کاریوں کو حسین اور پختہ بنانے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ ان سارے مسائل کو موجودہ عہد میں بڑی اہمیت حاصل تھی۔ کیونکہ اس وقت ایک طرف معاشرے میں زبوں حالی تھی تو دوسری طرف مذہبی قدامت پرستی ہمیں ان چیزوں سے گریز سکھاتی تھی۔ جس کی وجہ سے معاشرے میں جنسی ناآسودگی معاشرتی انتشار، گھریلو زندگی میں ناہمواریاں پیدا ہو گئی تھیں جنہیں مجنوں نے اپنے تخیل کی پرواز اور جذبات و احساسات کی فراوانی سے دو آتشہ بنا دیا ہے جس میں حقیقت کی بو بھی ہے اور رومانیت کا لمس بھی۔

مجنوں نے زندگی کو اس زاویہ سے دیکھنا چاہا تھا جس میں روشن خیال طبقوں کے تعلیم یافتہ نوجوان لڑکے اور لڑکیاں محبت کی تلاش و جستجو کر رہے تھے۔ انہوں نے اس روشن خیال طبقہ کے دلوں میں پیدا ہونے والے عاشقانہ خیالات اور جنسی ہیجان کے مسائل پر غور کیا اور انہیں اپنے افسانوں کا مآخذ بنایا۔ جن میں زندگی اور معاشرے کی بہت ساری الجھنیں پوشیدہ تھیں۔

مجنوں کے یہاں قنوطیت کی وجہ سے افسانوں میں بوجھل پن بھی نظر آتا ہے جس

کی وجہ سے قاری کو اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔ حالانکہ انہوں نے ہماری افسانہ نگاری کو غصوں لب و لہجہ دیا اور پہلی بار قاری کو غلیانہ میلان کی طرف رغبت دلائی جس میں رمزیت بھی تھی اور ایمائیت بھی۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی تجربے بھی نظر آتے ہیں مثلاً خواب و خیال کے پیش تر افسانے میں غمگینہ واحد شکم میں لکھے گئے ہیں جن میں غلیانہ میلان، وحدت تاثر، مشاہدہ کی باریکی، فضا اور ماحول کا احساس بدرجہ اتم موجود ہے۔

**پنڈت بدری ناتھ سدیشن:**

ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانہ نگاری کے دو واضح میلانات نظر آتے ہیں۔ حقیقت پسندی جس کی رہنمائی پریم چند کر رہے تھے۔ اور رومان پسندی جس کی باگ ڈور سجاد صدیقی کے ہاتھوں میں تھی۔ پنڈت بدری ناتھ سدیشن پریم چند اسکول سے تعلق رکھنے والے ایک اہم نام ہیں جو پریم چند کے بتائے ہوئے راستہ پر چلتے ہوئے حقیقت پسندی کی روایت کو آگے بڑھانے میں پیش پیش نظر آتا ہے۔ چونکہ بدری ناتھ سدیشن نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز پریم چند سے تقریباً ایک دہائی بعد کیا اس لیے ان کے افسانوں میں قدیم داستانوی رنگ کی روایت اور پھر پریم چند کی حقیقت نگاری کی چھاپ ہمیں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ سدیشن کئی طور پر پریم چند ہی سے متاثر تھے۔ کیونکہ سدیشن نے اپنے افسانوں کا موضوع شہری زندگی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات سے اخذ کیا ہے۔ جبکہ پریم چند کی افسانہ نگاری دیہی زندگی کے مسائل کو اجاگر کرتی ہے۔

پنڈت بدری ناتھ سدیشن نے شہری زندگی کے متوسط ہندو معاشرے میں پھیلی ہوئی اقتصادی ناہمواری، ازدواجی زندگی کی ناہمواری، اچھوتوں اور ہزبجنوں کو مندروں میں داخلے پر پابندی امدان کے ساتھ اپنی ذاتوں کی جانب سے کیے جارہے ظلم، غارتوں

کا استعمال؛ بیواؤں کی دوسری شادی، مہر طفلی کی شادی اور ان سے رونما ہونے والے حادثات وغیرہ

موضوعات پر افسانے لکھے۔ وہ خود افسانہ کے فن اور مقاصد کو بیان کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”افسانہ نزیس جب کہانی لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ اس

ارادہ کے ساتھ بیٹھتا ہے کہ اس کی کہانی میں اندھیرا نہ ہو گا مگر اس

کے بعض کردار بھی اس کی مرضی کے خلاف بغاوت کرتے ہیں اور اپنے

لیے وہ راستہ تجویز کرتے ہیں جو روشنی سے شروع ہو کر اندھیرے میں گم ہو

جاتا ہے۔ لیکن گناہ کی یورش کے باوجود افسانہ نزیس کا ارادہ غالب آتا ہے

اور اس کی کہانی میں روح کی روشنی فتیاب ہوتی ہے..... دنیا میں

خراب آدمی ہیں لیکن دنیا کا مقصد خرابی نہیں۔ اس

طرح کہانی کے بعض کردار بد ہو سکتے ہیں لیکن کہانی

کا مقصد بدی کو خوبصورت اور دلپذیر بنانا ہے۔ بعض

آدمی ارادہ کے کمزور ہیں۔ دنیا کی بد عنوانیاں دیکھ کر

دنیا سے بغاوت کرنے لگتے ہیں۔ اور جنگلوں اور بیابانوں

میں جا کر سمجھتے ہیں کہ ہم نے دنیا کو ترک کر دیا۔ لیکن

یہ ان کا وہم ہے۔ ان کا جسم، ان کی ذات، ان کی روح

بھی اسی دنیا کا ایک حصہ ہے۔ اس اپنے جسم، اپنی ذات

اور اپنی روح کو کون چھوڑ سکتا ہے۔“ لے

مندرجہ بالا خیالات سے سدیشن کے فکر و شعور کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ

بات واضح ہو جاتی ہے کہ سدیشن کے یہاں ہمیں فرسودہ روایت سے انحراف کی صورتیں بھی نظر آتی ہیں۔ جس سے منفہ ہو کر وہ تاریکی میں ڈوبے ہوئے معاشرے میں ایک نئی شمع منور کرنا چاہتے ہیں۔ ہمیں ان کے افسانوں میں پریم چند کی صدائے بازگشت تو سنائی دیتی ہے لیکن ہلکی ہلکی سدیشن کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ پریم چند کے افسانوں کے تصورات و نظریات پر بھی انہوں نے غور کیا جس کے باعث ہماری افسانہ نگاری ارتقاء پذیر ہونے لگی۔ کسی بھی منفہ کا جب نظریاتی و تصوراتی ارتقاء ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ہی اس کا تخلیقی ارتقاء بھی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سدیشن نے پریم چند کی خلق کردہ ڈگر پر چلتے ہوئے بھی اپنے لیے ایک الگ سمت و رفتار متعین کر لی جسے ہم تقلید میں بھی توسیع کر سکتے ہیں۔ چونکہ سدیشن نے شہری زندگی کے متوسط طبقے کے درمیان پیدا ہونے والے مسائل و مشکلات کا ان کے پیچ و کرگڑا مشاہدہ کیا تھا اور وہاں کی زندگی میں ڈونا ہونے والے مختلف کیفیات و خیالات سے بخوبی واقف تھا اس لیے ان کے افسانوں میں شہری زندگی کے حقائق و صداقت سے پردہ ہٹا کر ان کی اصلاح کی کوشش کی گئی ہے وہ اپنے بیشتر افسانوں میں شہروں میں رہنے والے متوسط طبقے کے ہندوؤں کی سماجی اور معاشی زندگی کی کسمپرسی بھری کہانی پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں تنوع اسی لیے بھی ہے کہ انہوں نے صرف شہری زندگی کے مسائل پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ وہ اپنے افسانوں میں دیہی مسائل کو بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر پریم چند اور سدیشن کی دیہی مسائل کی پیش کش میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔ سدیشن اپنے افسانوں میں دیہی زندگی کے مسائل کی ذمہ داری معاشرتی پہلو پر عائد کرتے ہیں اور مزدوروں، مفلسوں، غریبوں اور محنت کشوں کی تباہ حالی کے لیے معاشرے کے اقتصادی نظام میں عدم مساوات کو مورد الزام ٹھہراتے ہیں جن کو پیش کرتے ہوئے اردو افسانہ نگاری میں اپنے منفرد انداز فکر، ذہنی پرواز

اور صحن بیان کے لحاظ سے اپنی الگ شناخت بنالیتے ہیں۔ بقول عبارت بریلوی:

”سدرشن کے موضوعات بہت متنوع ہیں اور ان کی تخیل کی پرواز بھی کسی کم درجے کی نہیں۔ وہ زندگی کی پینائیوں میں کبھی کبھی اتنا اونچا اڑتے ہیں کہ ان کا نظروں سے دو سہ پہنچ جانا ہی اچھا معلوم ہونے لگتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود پریم چند کی تقلید اکثر جگہ نظر آتی ہے۔“

سدرشن نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۱۶ء میں کیا۔ اور ۱۹۴۰ء تک وہ مسلسل لکھتے رہے۔ یہ سلسلہ ان کی موت کے بعد ہی ختم ہوا۔ انہوں نے اس مدت میں اتنا لکھا کہ ان کے افسانوں کی ایک کثیر تعداد ہیں وراثت میں ملی۔ ان کے اب تک سدرشن مجموعے شائع ہو چکے ہیں:

۱۔ سدا بہار چول ۲۔ بہارستان ۳۔ طائر خیال ۴۔ چشم و چراغ ۵۔ سولہ سار ۶۔ چند ن ۷۔ آزمائش ۸۔ صبح و وطن ۹۔ قوس قزح ۱۰۔ من کی موج۔

سدرشن کا پہلا افسانوی مجموعہ ”سدا بہار چول“ ہے۔ جس کے افسانوں پر پریم چند کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ جس میں وہ ”سوز و وطن“ اور ”پریم پچھسی“ کے کچھ افسانوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ”سدا بہار چول“ کے ان کے افسانوں کے کردار پلاٹ اور موضوعات و اسلوب کی بہت ساری صفات پریم چند سے متاثر معلوم ہوتی ہیں۔ ساتھ ہی سدرشن نے ان افسانوں میں جذبات کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ افسانے کمزور نظر آتے ہیں لیکن یہ کمزوری ”غریب کی آہ“ ”انصاف کی کرسی“ ”نمک خوار“ اور ”ارغ و راحت“ وغیرہ

تک ہی محدود ہے۔ یہی کمزوریاں رفتہ رفتہ سدشن کے یہاں لقوانا حاصل کر لیتی ہیں۔ اور  
 ”سولہ نگار“ میں شامل ان کے افسانوں میں ان کا پتہ بھی نہیں چلتا۔ سدشن کا افسانوی  
 سفر ”سولہ نگار“ تک منتہا لے کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ یہاں سدشن کی شخصیت پختہ اور  
 تجربہ کار افسانہ نگار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ موضوع اور تکنیک پر سدشن کی گرفت مضبوط  
 ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ”سولہ نگار“ کے افسانوں کے موضوعات سدشن کی فکر و نظر میں تغیر  
 کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ جہاں سے سدشن ایک اشتر کی سدشن کی حیثیت سے ابھر کر سامنے  
 آتے ہیں۔ ان کے خیالات و تصورات میں اشتر ایک شتر چل بس گئی ہے۔ جس سے ان کی جذبات  
 نگاری، واقعات نگاری کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہو گیا ہے۔ جس میں نفسیاتی پہلو اجاگر  
 ہوتے ہیں۔ ”مزدور“، ”طرز عمل“ اور ”ثروت کا نشہ“ ان کے کامیاب افسانے ہیں۔ ان میں وہ  
 اشتر ایک شتر سے حد درجہ متاثر نظر آتے ہیں۔ اگرچہ تکنیکی اعتبار سے ان افسانوں میں بھی  
 سدشن نے کوئی خاص تجربے نہیں کیے ہیں۔ پھر بھی یہ افسانے زبان و بیان کے لحاظ سے  
 بے حد پرکشش اور پر لطف ہیں۔ ان کے افسانوں میں جاذبیت اور مقناطیسیت حد درجہ  
 ہوتی ہے۔ جو قاری کو اپنے میں جذب اور اپنی جانب کھینچتی رہتی ہے۔ وہ اپنے منفرد انداز  
 بیان سے وہ سوا انگیز فضا قائم کرتے ہیں کہ قاری اسی میں محو ہو جاتا ہے۔ اور وہ مجسمات  
 انداز میں افسانہ پڑھنا چلا جاتے ہیں۔ جب تک افسانے کو ختم نہیں کر لیتا تب تک وہ سرور  
 انبساط کی لذت محسوس کرتا ہے۔ یہی اسلوب سدشن کو اردو افسانہ نگاری میں اہمیت  
 کا حامل بنا دیتا ہے۔

علی عباس حسینی:

پریم چند سے متاثر ہونے والوں میں ایک معتمد علی عباس حسینی کا ہے۔ پریم چند  
 کے بعد دیہاتی زندگی کی بہترین عکاسی علی عباس حسینی کے یہاں ملتی ہے۔ چونکہ علی عباس

حینی کی پرورش و پرداخت مشرقی اثر پریش کے ضلع غازی پور کے دیہات میں ہوئی تھی۔ اسی لیے وہ اپنے افسانوں کا تار و پود وہاں کی دیہاتی زندگی سے ہی اخذ کرتے ہیں۔ وہیں کی مٹی سے اپنے افسانوی محل کی تعمیر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں کسانوں کی بد حالی، مزدوروں کی لاچاری، پسماندہ طبقات کی بے بسی اور مفلوک کسانوں کی حقیقی تصویر ملتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے صرف پریم چند کا ہی ناشر قبول کیا۔ بلکہ ان کے سامنے حقیقت پسندی کی روایت کے ساتھ ہی سجاد حیدر یلدرم کی رومان پسندی اور نذیر احمد کی اصلاح پسندی بھی تھی جو اسے اثر قبول کرنے کا اعتراف وہ خود بھی کرتے ہیں:

”اردو کے کلاسیکی لکھنے والوں میں نذیر احمد رتن ناتھ سرشار اور منار سہاسی کسی حد تک متاثر ہوئے ہوں۔ اپنے ابتدائی ہم عصروں میں سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند سے۔ پریم چند نے مجھے دیہاتی زندگی کی عکاسی کی طرف متوجہ کیا اور یلدرم کی تصویر میں مجھے ایک پسندیدہ اور دل پذیر بانگین نظر آیا۔ جو اردو کے لکھنے والوں کو پھر نصیب نہیں ہوا۔ سلطان حیدر مرشد اور نیاز فتح پوری نے بھی یقینی غیر محسوس طور پر متاثر کیا ہوگا۔ اسی لیے کہ دونوں کے قلم میں بڑا زور تھا اور بلدی دیکھتی تھی یہ لے

علی عباسی حینی کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت کا رنگ عام طور پر نظر آتا ہے۔



”زینق تنہائی“، ”باسی پھول“، ”آئی سی ایس“ اور ”میلہ گھومنی“ — ان تمام مجموعوں کے افسانوں میں ایک واضح رومانی رنگ غالب ہے۔ جسے پریم چند نے ہی ابتدا اپنایا تھا۔ حالانکہ پریم چند کے یہاں ”سوز وطن“ کا رومانوی رنگ دھیرے دھیرے کم ہوتا گیا اور علی عباسی حینی کے یہاں یہ رنگ خوب سے خوب تر ہوتا گیا۔ چونکہ انہوں نے دیہاتی زندگی کے مسائل کو پیش کرنے تک ہی اپنے قلم کو محدود نہیں کیا بلکہ وہ شہری زندگی کی جانب بھی متوجہ ہوتے ہیں اور وہاں سے بھی اپنے افسانوں کے لیے موضوع منتخب کرتے ہیں۔ وہ دیہات کے مزدوروں، کسانوں اور ان کی کیفیت کھلیانوں کا جہاں ذکر کرتے ہیں وہیں شہری مزدوروں، کلکروں اور مفلوک الحال افراد کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ اسی طرح ان کے افسانوں میں دیہاتوں سے متعلق حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ شہروں سے منسوب رومانیت بھی شامل ہو گئی ہے۔ اسی امتزاج کے اظہار میں زبان کی شگفتگی اور دلکشی بھی اپنا الگ جادو رکھتی ہے۔ بقول مرزا حامد بیگ :

”..... ملی عباسی حینی کے ہاں حقیقت پسندی

میں رومانیت کے گہرے رنگ نمایاں ہیں۔ لیکن اسی

کے ساتھ یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ اسی روایت کا سب

سے معتبر نام بھی ملی عباسی حینی کا ہی ہے۔ اسی کا

باعث ملی عباسی حینی کا طویل ادبی سفر ہے جو ساٹھ

سالہ قلم کاری پر محیط ہے۔“

پریم چند اور علی عباسی حینی کی حقیقت پسندی میں ہمیں واضح فرق نظر آتا ہے

در اصل ملی عباسی حینی جس زمانے میں افسانہ لکھ رہے تھے، وہ زمانہ سیاسی، سماجی اور

معاشرتی زندگی میں انقلاب کا زمانہ تھا۔ جس سے متاثر ہو کر ہریم چند نے اپنے افسانوں میں دیہاتی زندگی کے سماجی و سیاسی بحران کو اجاگر کیا ہے۔ جبکہ علی عباس حسینی کی حقیقت پسند انسان دوستی کی حیثیت سے سماجی مسائل پر نظر ڈالتی ہے۔ وہ اپنی اصلاح پسندی کے ذریعہ فسادہ مذہبی رسومات اور دقیانوسی روایات و اقدار سے معاشرت کو پاک کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں دیہات کے کالوں، مزدوروں اور مظلوموں کے درد و کرب، عورتوں کی زندگی میں ہونا ہونے والی مشکلات و حادثات اور زمینداروں کی جانب سے عورتوں کے جنسی استعمال پر کراہ اٹھتے ہیں۔ وہ دوسروں کے غم سے غم زدہ ہوتے ہیں۔ دوسروں کے زخم کو اپنا زخم سمجھتے ہیں اور ان زخموں پر ایک ہمدرد کی حیثیت سے مرہم بھی رکھتے ہیں۔۔۔

بقول وقار عظیم:

”علی عباس حسینی کے درد مند دل نے دیہات کی زندگی میں درد و غم کے آن گنت مرقع تلاشی کر لیے امدان میں اپنے دل کی تڑپ، کسک اور درد و غم کی تاثیر شامل کر کے دوسروں کو بھی اپنا شریک غم بنایا۔ نہ صرف اپنا شریک غم بنایا بلکہ اسی کا ہمدرد جس کی کہانی افسانہ میں سنائی گئی ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں میں ”رفیق تنہائی“، ”لہو کی ہنسی“، ”سکھ“، ”بوڑھا“ اور ”بالا“ جہاں ایک طرف دیہات کی معاشرت اور ناگہانی زندگی کے مہرانہ مرقع ہیں وہاں دوسری طرف فن کے صوفیہ جمال اور سرکاری کے بے درد لاشیں نمونے بھی ہیں۔“

علی عباس حسینی نے اپنے افسانوں میں فرقہ وارانہ منافرت، جو انگریزوں کی دین تھی، پر بھی افسانے لکھے۔ جس میں وہ ہندو مسلم یکجہتی کا بھی درس دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے قبل انہوں نے ہندو مسلم اتحاد پر بے حد کامیاب افسانے لکھے۔ اس ضمن میں ہم ان کا افسانہ ”ماں کے دو بیٹے“ پیش کر سکتے ہیں۔ جس میں انہوں نے کلکتہ میں ہوئے ہندو مسلم فساد کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کا ایک اور افسانہ ”بوڑھا اور بالا“ بھی ہمیں قوی کچھنی کا درس دیتا ہے۔ جو اردو افسانے کی تاریخ میں ایک بے نظیر مثال ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانے موضوعاتی اور اسلوبیاتی دونوں نقطہ نظر سے بہت ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے افسانوں میں نئے استعارات، نئی تشبیہات اور تمثیلات ملتی ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کے افسانوں میں شاعرانہ صن و جمال پیدا ہو جاتا ہے۔ علی عباس حسینی کو زبان و بیان پر بھرپور قدرت حاصل ہے۔ ان کے ہاتھوں میں الفاظ گیلی مٹی کی مانند ہیں۔ وہ اس مٹی سے جس طرح کا بت بنانا چاہتے ہیں، تراش لیتے ہیں اور اس کو خوبصورت بنانے کی خاطر تشبیہات و استعارات کے ذریعہ رنگ آمیزی بھی کر دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک ڈرامائی فضا بھی بہت نمایاں خصوصیت ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی فرماتے ہیں:

”حسینی کو زبان و بیان پر بڑی قدرت ہے اور کہانی کہنے کا ڈھنگ انہیں خوب آتا ہے۔“<sup>۱</sup>

اس پس منظر میں علی عباس حسینی کو پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم ”دونوں کی تخلیقی روایت کا ایک معتبر پاسدار کہا جاسکتا ہے۔“

## اعظم کریوی:

اعظم کریوی کی شخصیت پریم چند کے سچے مقلد کی حیثیت سے جانی پہچانی جاتی ہے انہوں نے اپنے افسانوں میں پریم چند کی حقیقت نگاری و اصلاح پسندی کی تائید ایک سچے جانشین کی حیثیت سے بڑی عقل مندی کے ساتھ کی۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں پریم چند کی دیہات اور وہاں کی اقتصادی بد حالی اور معاشرے کی لمبتالی کش مکش کا مرقع بڑی فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بقول جنوں گورکھپوری:

”اعظم کریوی پریم چند کے سچے شاگرد ہیں  
دیہات کی عام زندگی اور اس کی تمام خصوصیات کو بڑی  
مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ وہ بے لاگ اور  
غیر شخصی طرہیت جو پریم چند کا خاص فن ہے، اعظم  
کریوی میں پائی جاتی ہے۔“

اعظم کریوی نے اپنے افسانوں میں معاشرے کی خارجی مداخلت کو بہت ہی ایماندارانہ طور پر پیش کیا ہے۔ انہوں نے اپنے افسانے کا موضوع موجودہ دور کے مظلوموں کی زندگی اور نظام معاشرت سے اخذ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں اس وقت کے ہندوستان کا گہرا شاہدہ نظر آتا ہے۔ انگریزی حکومت اور زمیندارانہ نظام کی جانب سے مزدوروں، کالوں پر ہو رہے جبر و استبداد کی ہر پور عکاسی ان کے افسانوں میں ہی ملتی ہے۔ انگریز حکومت اور اس کے ملے، زمینداروں اور ان کے کارندوں کے ذریعہ ہو رہے ظلم و استعمار سے پورا ملک راہ راہ تھا۔ چاروں طرف افزائری پھیلی ہوئی تھی۔ کسان دن بھر کی محنت

مزدوری کے باوجود اپنے اور اپنے اہل و عیال کے لیے دو وقت کی روٹی نہیں فراہم کر پاتا تھا۔ مزدوروں کا، کارخانوں میں بی ٹی ٹورٹ منٹ و مشقّت کے باوجود سرمایہ داروں کی جانب سے استعمال کیا جا رہا تھا۔ انہیں مزدوری کے بجائے قرض دیا جاتا تھا تاکہ سود در سود کے پھندے سے ان کی آنے والی نسلیں بھی نہ نکل پائیں۔ اور مجبوراً انہیں اپنی جائداد، اپنے مکانات فروخت کرنے پڑیں۔ یا پھر ان جائدادوں کو سرمایہ دار خود ہی نیلام کر کر ہڑپ لیتے تھے۔ اچھوتوں اور ہتر مجنوں کی حالت بہت ہی نازک تھی۔ ان کی زندگی اور موت سماج کے مذہبی ٹھیکیداروں کے ہاتھوں گروں تھی۔ زمینداروں اور سرمایہ داروں کی جانب سے عورتوں کے ساتھ نازیبا حرکتیں ہوتی تھیں۔ ان کی عصمت و عفت غیر محفوظ تھی۔ اعظم کرپوری نے انہیں سماجی زبوں حالی، معاشرتی بہر و استبداد اور لوٹ کھسوٹ کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ جس کی حقیقی تصویر ان کے افسانوں ”انقلاب“، ”انصاف“، ”پوجا“، ”دھوپ چھاؤ“، ”گلابگت“، ”بیگم“، ”قربانی“، ”پگلی“، ”مایا“، ”کنول“ وغیرہ میں ملتی ہے۔ جس میں ظالم نظام کے خلاف بغاوت بھی ہے اور سماج پر گہرا طنز بھی۔ وہ ان افسانوں میں عورتوں کی پاکدامنی اور مزدوروں، ادراکاتوں کی بے بسی و لاچاری کا مریح بھی پیش کرتے ہیں۔ اور ان کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کرتے ہیں۔ وہ کہیں کہیں مبلغ کی حیثیت سے اصلاح کا درس بھی دیتے ہیں۔ اور جہاد کے لیے لوگوں کو تیار بھی کرتے ہیں۔

اعظم کرپوری عصری سیدھیات سے بخوبی واقفیت بھی رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے افسانوں میں سیاسی پسیدہاں نمایاں طور پر نظر آتی ہیں۔ ان کے زمانے میں ہندوستان میں عیشت کا شیرازہ بکھرا رہا تھا۔ پورے ملک میں قومی بیداری اور سیاسی جہد و عمل کی لہریں اٹھ اٹھائیں لے رہی تھیں۔ غلامی کے لوح کو عوام اتار پھینکنے کے لیے بے چین و بے قرار تھے۔ گاندھی جی کی۔ نہائی میں عوام آزادی کی جنگ کے لیے کمر بستہ تھے۔ عدم تعاون کی

تحریک شدت اختیار کرتی جا رہی تھی جس سے اعظم کرپوری بھی متاثر ہوئے۔ ان کے فکر و شعور کی تعمیر میں یہ محرکات و عوامل کارفرما تھے۔ ان کے افسانوی مجموعہ ’شیخ و برہنہ‘ کے پیش تر افسانے ان کے سیاسی رجحان و تعصبات کی غمازی کرتے ہیں۔

اعظم کرپوری کے افسانوں میں فنی اور تکنیکی جدت اور سیرنگی نہیں ملتی۔ ان کے زیادہ تر افسانے سادہ ہیں جن میں شروع سے آخر تک تمام افسانوں میں ایک ہی تکنیک ملتی ہے۔ چونکہ ان کے افسانوں کا موضوع دیہات کے کسانوں اور پس ماندہ طبقات کی زندگی ہے اس لیے وہ اپنے افسانوں کا پلاٹ و کردار دیہات ہی سے اخذ کرتے ہیں جو سیدھے سادے مگر دلچسپ اور اثر انگیز ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کے افسانوں میں سادگی، دلکشی و شگفتگی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں مناظر فطرت کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ گویا کہ اعظم کرپوری کے افسانے ہندوستانی دیہات کی معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔

### حسن عسکری:

حسن عسکری سے قبل افسانوی ادب کا مآخذ املح معاشرہ، سماجی انصاف، طبقاتی کش مکش، ظلم و استعمار، غربت و افلاس و جاگیردارانہ نظام ہوا کرتا تھا۔ لیکن حسن عسکری کی آمد نے ان روایات سے ہمارے افسانوی ادب کو آزاد کیا۔ اور انہوں نے اپنے افسانوں کا موضوع داخلی کیفیات، جنسی میلانات، فرسودہ خیالات، معاشرتی ترقیات، ذہنی ہیجانات اور ماضی کی بازیافت کو بنایا۔

حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں جن موضوعات کو پیش کیا، ان موضوعات کے برتاؤ کے لیے ہمارے افسانے کی موجودہ تکنیک نا کافی تھی جس کی وجہ سے انہوں نے تکنیکی تجربے بھی کیے۔ اور روایت کی پاسداری بھی کی۔ انہوں نے روایت سے کسب فیض کرنے کے ساتھ ہی اسی سے صوب ضرورت انحراف بھی کیا۔ مثلاً جب وہ ’مراجمادی‘ اور

”چائے کی پیالی“ جیسی کہانیوں کی تخلیق کرتے ہیں تو موضوع کے ساتھ انصاف کرنے کی خاطر وہ Plot base کہانی کے تصور سے انحراف کرتے ہوئے Plot less کہانی کا تصور پیش کرتے ہیں۔ چونکہ ان کہانیوں کے موضوعات، ذہنی بیزاری، نفسیاتی تہ داری، کپیلے ہوئے جذبات کی ترجمانی اور تلخ حقیقت نگاری ہیں۔ اس لیے حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں اپنی پیش کرنے کے لیے ایک نئی راہ نکالی، ایک نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔ جسے ہم شعور کی رو کی تکنیک کہتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ حسن عسکری سے قبل اردو ادب میں شعور کی رو کی تکنیک کسی نے نہ برقی ہو یا چار اquare شعور کی رو کی تکنیک سے نا بلد تھا۔ حسن عسکری سے قبل ”انگارے“ میں شامل احمد علی کے دو افسانے ”بادل نہیں آتے“ اور ”مہاولوں کی ایک رات“ ایسی تکنیک میں لکھے گئے افسانے ہیں۔ لیکن ان افسانوں کی مثال ایک ایسے نئے تجربے کی ہے جس سے ہمارے لکھنے والے ابھی پوری طرح واقف نہ ہوں۔ حسن عسکری نے یہاں اس تکنیک کا استعمال ایک باخبر اور اس فن پر حاوی افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ احمد علی کے یہاں شعور کی رو کی تکنیک کا تجربہ ہمیں خام شکل میں نظر آتا ہے وہی حسن عسکری کے یہاں یہ تجربہ پوری فنی آب و تاب لیے ہوئے جلوہ گر ہوا ہے۔ بقول وقار عظیم:

”حسن عسکری کے افسانے..... جن میں پلاسٹک ہے

اور پلاسٹ نہیں ہے، جو کردار نگاری کے بڑے اچھے امد بڑے

بڑے نمونے ہیں، جو عریاں ہو کر بھی عریاں نہیں ہیں، جو ان

میں گواہ ان میں نہیں ہے یا جو کچھ ان میں نہیں ہے، وہ

ان میں ہے۔ کتنی عجیب سی بات ہے۔ لیکن یہی

عجیب سی بات حسن عسکری کے افسانوں کی سب

سے بڑی خصوصیت ہے اور اس اجال کی تفصیل کچھ

ایسی لمبی چوڑی نہیں،<sup>۱</sup>

حسن عسکری چونکہ انگریزی ادب کے عالم تھے اس لیے ان کے افسانوں پر مغربی اثرات نمایاں طور پر دیکھے جاسکتے ہیں جس کا ذکر بار بار وہ اپنے مضامین میں بھی کرتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں پر مغربی اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”یہ افسانہ میں نے والٹیر، موپاس، اناطول فرانس اور اسٹان دال کے تازہ اثرات کے ماتحت لکھا۔“<sup>۲</sup>

حسن عسکری اسی مضمون میں مزید کہتے ہیں کہ مجھے اپنے افسانے ”خراجیادی“ چیخوف کے افسانے ”اسکول مسٹریس“ اور ”چائے کی پیالی“ کا خیال اسی کے افسانے ”اسٹپ“ سے پیدا ہوا تھا۔ حسن عسکری کا پہلا افسانوی مجموعہ ”جزیرے“ کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں شامل ان کا افسانہ ”خراجیادی“ شاپکار افسانہ ہے۔ جس میں انہوں نے ایک مڈوائف کی زندگی میں پیدا نفسیاتی پیچیدگی اور ذہنی کڑختگی کو زمانی قید سے آزاد مافی، حال و مستقبل پر محیط پوری زندگی کی عکاسی کی ہے۔ حالانکہ اس افسانے میں زمانی تسلسل نہیں ہے لیکن مختلف واقعات اس طرح سے ایک دوسرے سے جڑے ہیں کہ ان میں ایک منطقی ربط نظر آتا ہے۔ اس کہانی کا کردار ایملی کی زندگی میں رہنا ہونے والے مختلف واقعات و حادثات کو بہت ہی فنی چابکدستی کے ساتھ حسن عسکری نے پیش کیا ہے۔ ایملی جو شہر سے تبادلہ ہو کر گاؤں کے اسپتال میں آئی ہے اس کی زندگی میں ایک نفسیاتی کش مکش دکھائی دیتی ہے۔ اسے شہر کی زندگی یاد آتی ہے۔ پھر وہ گاؤں کی زندگی کو دیکھتی ہے۔ ایملی کا کردار ایک ایسی عورت کا کردار ہے جو ماضی

۱۔ نیا افسانہ از وقار عظیم ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۸۲ء ص ۱۵۰

۲۔ جزیرے کا اختتام حسن عسکری، نفیس اکیڈمی، اردو بازار کراچی ص ۱۸۳



حال و مستقبل کے درمیان پنڈولم بنی ہوئی ہے۔ ایک طرف اسے شہر چھوڑنے کا کرب ہے تو دوسری طرف مڈوائف کے کردار کی شکل میں خدمتِ خلق کا جذبہ اور گاؤں کے بھولے بھالے عوام سے اسے محبت دکھائی دیتی ہے۔ لیکن پھر ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب گاؤں کے لوگ اسے بری نگاہ سے دیکھتے ہیں اور عورتیں اس کی شہری عادات و اطوار پر ہنستی ہیں یا پھر گاؤں کی دالئی جو اسے نفرت کے باعث "راجمادی" بولتی ہے۔ اسے گاؤں کے لوگوں سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ کہانی کا ابتدائیہ بہت ہی خوبصورت اور لطیف انداز پر ہونے ہے۔ ایملی کے دروازے پر ایک شخص جس کے یہاں ولادت ہونے والی ہے، آکر دستک دیتا ہے۔ ایملی جو سسر ہی ہوتی ہے اس کی آنکھ کھل جاتی ہے اور یہیں سے اس کا ذہنی سفر شروع ہوتا ہے اور کہانی ایک منطقی ربط اور تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ کبھی وہ ماضی کے واقعات و حادثات سے دوچار ہوتی ہے تو کبھی حال سے بیزار نظر آتی ہے۔ ایملی جو شہر سے گاؤں میں منتقل ہوتی ہے اور پھر گاؤں کے لوگوں کی حرکات و سکنات سے وہ جس طرح خوفزدہ نظر آتی ہے، اس سے اس کی ذہنی بیزاری نمایاں ہوتی ہے۔ پھر وہ شہر کی زندگی کے واقعات یعنی ماضی کی بازیافت سے ذہنی آسودگی بھی حاصل کرتی ہے اور اپنے کو گاؤں کے ناخواندہ اور معصوم عوام سے برتر سمجھتے ہوئے یہیں رہنے پر آمادگی بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حسنِ عسکری نے اس افسانے میں ایک معمولی مڈوائف کی زندگی میں جتنی نفسیاتی پیچیدگیاں ہو سکتی ہیں، ان سبھی حرکات و عوامل کو بری ہی خوش اسلوبی سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس سلسلے کا دوسرا اہم افسانہ "چائے کی پیالی" ہے۔ یہ افسانہ انگریزی کے مشہور محاورہ "Storm in a cup of tea" کا مترادف ہے۔ "چائے کی پیالی" ایک سرچین لٹریچر ڈولی جو گاؤں سے صوبہ علم کی خاطر شہر جاتی ہے، کی کہانی ہے۔ واپسی میں سفر کے دوران اس کے ذہن میں خیالات کا ایک طوفان آیا ہے۔ ڈولی روہنسن کے کردار کے ذریعہ حسنِ عسکری

اس کی ذہنی کیفیت کا اظہار اپنے خوبصورت پیرایہ بیان کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا کردار بیک وقت ماضی میں بھی سفر کرتا ہے، حال کو مسخر کرتا ہے اور مستقبل کو خوش آئند دیکھنا چاہتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار کمسن ڈولی کے ذہن میں بھی وقت کی بہ تینوں جہتیں بیک وقت موجود ہوتی ہیں۔

مس ڈولی روہنسن کا کردار ایک اسکول محل کا کردار ہے۔ اس عمر کی لڑکیوں کے جذبات و خیالات، احساس و نفسیات کی مختلف کیفیات کی بہت ہی حسین انداز میں مصوری کی گئی ہے۔ ڈولی دوران سفر نئی نئی خواہشات، نئی نئی امنگوں، نئے نئے احساسات کے خواب سہجائی ہوئی نظر آتی ہے۔ سفر جاری ہے۔ سفر خارجی بھی اور داخلی بھی۔ تخیل کی پرواز ہو رہی ہے وہ سوچ رہی ہے کہ جب میں گاؤں میں پہنچوں گی تو گاؤں والے مجھے پہچان نہیں پائیں گے میری ظاہری طمطراق دیکھ کر وہ دنگ رہ جائیں گے کیوں کہ گاؤں والے تو مجھے بچپن کی ڈولی سے ہی جانتے ہیں۔ اب لڑتیں جوان ہو کر مس ڈولی روہنسن بن چکی ہوں۔ اور شہر کے کالج میں پڑھتی ہوں۔ پھر میری باطنی بالیدگی اور اس پر شہری زندگی کی روشنی کے سبب لوگ مجھے پہچان نہ پائیں گے۔ یہاں حسن عسکری نے عہد طفولیت سے عنوان شباب تک پہنچنے کے عمل کی عکاسی کی ہے۔ اور انہوں نے اس عمر کی لڑکیوں کے ذہنی پہچان کی مصوری کی ہے۔ ان میں رونما ہونے والی مختلف کیفیات مثلاً خیال برتری، احساس کمتری، جنسی آگہی کو پیش کیا ہے۔ چونکہ جب گاؤں کی لڑکی شہر میں قیام کے بعد گاؤں واپس آتی ہے، وہ بھی اس عمر میں کہ جب اس کی ذہنی بلوغت کی تکمیل ہو چکی ہو تو اس کے احساسات و خیالات میں زبردست تبدیلی آ جاتی ہے۔ وہ ایک طرح سے نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ وہ گاؤں والوں کی ناخواندگی کی وجہ سے انہیں اپنے سے بدتر سمجھنے لگتی ہے۔ وہ شہر کی ترقی یافتہ تہذیب اور گاؤں کی جنگلی زندگی کے بیچ اپنے آپ کو جھوٹا ہوا پاتی ہے۔ اس کے ذہن میں

انتشار نظر آتا ہے۔ وہ گاؤں واپسی پر کس طرح سوچتی ہے اس کی تصویر حسن عسکری نے یوں کھینچی ہے :

”..... کیوں کہ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ مس روہنس ہے جس کے بازو گول اور گرد ازہیں اور آستینوں سے باہر نکلے ہوئے ہیں اور چہرہ بھی کچھ کم نہیں کہ ایلی نگر سے آرہی ہے جہاں شیشے کی طرح جھلکتی ہوئی کوٹیاں، شاندار اسٹیشن اور فرج ناک کھینچی باغ۔ اگر وہ یہاں کی عمارتوں کی طرف دیکھ رہی ہے تو اس کے یہ معنی تھوڑے ہیں کہ وہ اس کے لیے جاذب نظر ہے۔ اب کیا وہ آنکھیں بند کر لے۔ اگر وہ رشک و حسد سے بھنگی جا رہی ہے تو ضمیر کبھی لے لے

مندرجہ بالا سلسلہ خیال کی روشنی میں مس ڈولی روہنس کا کردار احساس برتری میں مبتلا نظر آتا ہے۔ وہ گاؤں والوں اور ان کی تہذیب کو فرسودہ گردان رہی ہے شہر کی زندگی کو گاؤں کی زندگی پر فوقیت دے رہی ہے۔ چونکہ ڈولی شہر میں رہ کر آرہی ہے اس لیے اس کا ذہن گاؤں کی زندگی کو قبول نہیں کر پا رہا ہے۔ یہ احساس حسن عسکری کے افسانے ”خارجہ جادی“ کے کردار ایملی میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ وہ بھی چونکہ ٹرانسفر ہو کر شہر ہی سے گاؤں میں آئی ہے لہذا وہ گاؤں کے لوگوں سے اپنے کو برتر و بالا تصور کرتی ہے۔ وہ بھی گاؤں کے لوگوں کی عادات و اطوار سے نفرت کرتی ہے۔ گاؤں والوں کے ہر ہر عمل کا

موازنہ شہر والوں کے اعمال و افعال سے کرتی ہے۔ مگر یہ احساس بڑی اس کے یہاں دائمی نہیں ہے جب مس ڈولی روہنسن بس اڈے پر پہنچتی ہے تو وہاں کے واقعات و حالات سے اسے شکست خوردگی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ احساس کمتری میں مبتلا ہونے لگتی ہے۔ وہ ان حالات و واقعات سے کس قدر غور فرم رہی ہے، اس کا نقشہ حسن عسکری نے یوں پیش کیا ہے:

”..... مگر جب وہ بس اڈے کے قریب منڈی  
میں پہنچتی ہے تو اسے اپنی محبوب شخصیت کو برقرار  
کھنا مشکل ہو گیا۔ یہاں کے نر بوزوں کے ڈھیروں،  
اناج کی گاڑیوں، الوں، گھاس والیوں، بھری موٹروں  
والے کسانوں، گرد کی جلیسیوں پر بھٹکتے ہوئے تیتوں  
اور لوہے کی دوکان کی دوسرے شور و غل سے اوپر  
سنائی دینے والی ٹٹاٹھن کے درمیان مس روہنسن  
ایک بے معنی سی بات ہو کر رہ گئی تھی عجیب یا مضحکہ  
خیز نہیں، محض بھل اور ناقابل توجہ...”

ڈولی اور اس کے ارد گرد کے ماحول میں جو کشمکش ہے، اسے حسن عسکری نے ڈولی  
کے خیالات کی کشمکش کی مدد سے بہت خوبی کے ساتھ نمایاں کیا ہے اور یہ حسن عسکری کا  
خاص فن ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں ہمیں اسی نوع کے کردار نظر آتے ہیں سوائے  
”میلاد شریف“ اور ”پسلن“ کے۔ ان افسانوں کے کرداروں کے یہاں بھی ہمیں ذہنی انتشار  
جذباتی خلفشار، اعمالی تناؤ اور جنسی کشمکش نظر آتی ہے۔ کردار کی یہ کیفیات افسانہ نگار

کے ذہن کی پیداوار نہیں بلکہ وہ اپنے معاشرے کا گہرا شعور رکھتا ہے اور اس کا دل بہت حساس ہے لہذا وہ اس معاشرے میں پیدا ہو رہے ایک ایک واقعہ کا گہری نظر سے مطالعہ کرتا ہے۔ اور اس سے پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں کو اپنے افنانوں میں پیش کرتا ہے۔

حسن عسکری کے یہاں ہمیں زندگی کے مختلف واقعات و حالات اور ان کے اسرار و رموز کا بیان ملتا ہے۔ کبھی وہ انسان کی جنسی کج روی کو بیان کرتے ہیں تو کبھی احساس شکست و ریخت کا بیان کرتے ہیں۔ کبھی ذہنی افسردگی کا بیان تو کبھی احساس برتری کا بیان۔ ان کے کرداروں کے ذہنی سفر کے دوران کہیں بھی خیالوں کا سلسلہ ٹوٹتا ہوا نظر نہیں آتا۔ بلکہ ان سارے واقعات و حالات کے ہر تاؤ میں ایک تسلسل نظر آتا ہے، ایک منطقی ربط اور مکانی تسلسل۔ جس کی وجہ سے ہم ماحول اور کردار کو ایک دوسرے سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ اس نوع کی پیش کش کے دوران حسن عسکری کے افنانوں کا کردار خیالات و احساسات کا نگار خانہ لگتا ہے۔ بقول وقار عظیم:

”حسن عسکری کے افنانوں میں زندگی نہ ایک جگہ  
محصور رہتی ہے اور نہ کسی ایک طبقے تک محدود (سوائے  
’چھلسن‘ اور ’میلا دشریف‘ کے)۔ انہوں نے بیزاری کے  
مختلف انداز دکھانے کے لیے ماحول بھی بدلا ہے اور اس لیے  
لازمی طور پر کردار بھی بدلے گئے ہیں۔ ان کا ماحول مختلف  
ہے لیکن نفسیاتی نتیجوں میں اختلاف نہیں۔ خاص طرح  
کا ماحول، خاص طرح کی بیزاری اور اس سے۔ ایک  
خاص قسم کی تمثیلی دنیا۔ یہ ایک منطقی سلسلہ ہے اور  
اسباب اور نتیجوں کی یہ کڑیاں مغبولی کے ساتھ

ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔ انہیں انگ کرنا ممکن نہیں۔“<sup>۱</sup>

حسن عسکری کے افسانوں میں معنوں میں لڑکے لڑکیوں کا بیان ملتا ہے۔ اس لیے اس معنوں میں لڑکے لڑکیوں کے جنسی ہیجان کا بھی ذکر بحسن و خوبی دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ان کے بیان میں ایک طرح کی بے تکلفی دکھائی دیتی ہے جس سے قاری لطف و انبساط بھی اٹاتا ہے اور نصیحت بھی حاصل کرتا ہے۔ ان کے تقریباً سبھی افسانوں میں قاری اس عمل سے گزرتا نظر آتا ہے: ”چائے کی پیالی مٹی ڈولی چونکہ عنوان شباب میں قدم رکھ چکی ہے اور اس مٹی لڑکیوں کے ذہن کی جو کیفیات و محسوسات ہیں ان کا بیان حسن عسکری کے یہاں اپنے پورے فنی لوازمات کے ساتھ نظر آتا ہے۔ ڈولی کے ذہن میں اٹھ رہی جنسی کیفیات کا بھی ذکر اس کہانی میں انہوں نے بہت ہی باریک بینی اور فنکارانہ شعور کے ساتھ کیا ہے۔ ڈولی کے کالج کی زندگی کا جب وہ بیان کرتے ہیں تو کالج کی لڑکیوں میں اٹھ رہے جنسی ہیجان کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ اور ان کا ذکر کرتے ہوئے، اس خوف سے کہ ان کے بیان پر فحاشی کی مہر ثبت نہ کر دی جائے، وہ ہچکچاتے نہیں ہیں بلکہ ان کا بیان وہ بہت ہی دلیری اور بے باکی سے کرتے ہیں۔ اور انہیں ایک معنوں میں بیانیہ کے ذریعہ پر لطف اور سرائیگر بنا دیتے ہیں۔“ چائے کی پیالی میں جنس گراں کا بیان نہایت ہی لطیف انداز میں یوں کرتے ہیں:

”..... کل رات وہ اور برنس دونوں ڈیر لٹے

تک ایک چارپائی پر لیٹی باتیں کر رہی تھیں۔ یہاں تک

کہ ان کے پیر اور آنکھوں کے پونے ٹنڈک محسوس کرنے

لگے تھے۔ وہ دونوں ایک دوسرے کے ہاتھوں میں باہنیں  
 ڈالے ہوئے تھیں اور باتوں کے جوش میں بعض اوقات  
 ان کے سینے مل جاتے تھے۔ ان کے تھوک نکلنے کی آواز  
 بار بار ہوا میں گونجتی تھی۔ دونوں کے بازو جل رہے تھے  
 مگر ان کا من کتنا راحت بخش تھا۔ اس کا بھی چاہتا  
 تھا کہ بازو بس یوں ہی ملے رہیں۔ مگر بغیر کسی خاص سبب  
 کے اسے کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ کوئی خفیہ کام  
 کر رہی ہے اور ڈر ہے کہ لوگ کہیں دیکھ نہ لیں۔“

مندرجہ بالا فقرے لڑکیوں، خاص کر کالج کی لڑکیوں کے جنسی میلان کی واضح ترجمانی  
 بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ کر رہے ہیں۔ یہ فقرے نہایت سادگی اور بلا کسی Retention  
 کے لکھے گئے ہیں اس لیے ان کا زیر تحریر جنسی میلان کسی طرح بھی ناگوار نہیں گذرتا۔ چونکہ حسن  
 عسکری اپنے افسانوں میں حقیقت بیانی سے کام لیتے ہیں اور جنس بھی زندگی کا ایک جزو ہے لہذا  
 وہ جنس کے بیان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ لیکن بیان میں ہمیں کہیں عریانیت نظر نہیں آتی  
 ہے بلکہ اشارے کنایے میں وہ اپنی ساری باتیں کہہ جاتے ہیں۔ حسن عسکری نے افسانوی ادب  
 کو زندگی سے بہت قریب کر دیا ہے۔ حسن عسکری اپنی کہانیوں میں جنس گراں کے بیان کا اعتراف  
 اپنے پہلے افسانوی مجموعہ ”جزیرے“ کے اختتامیہ میں یوں کرتے ہیں:

”چونکہ میرا ادبی سراپہ زیادہ تر جنسی قسم

کا ہی ہے۔ اس لیے یہ بھی اندیشہ ہے کہ خون کا دباؤ اور

اعصاب کا تناؤ کم ہو جانے کے بعد میں اچھا فنکار تو ہو  
جاؤں گا مگر شاید چیکا، چسپسا بھی رہ جاؤں گا۔“<sup>۱</sup>

حسنِ عسکری کا افسانہ ”چسپس“ میں ایک نیا اور انوکھا تجربہ ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں اسی تجربے کی روایت ہمیں حسنِ عسکری سے قبل کسی دوسرے کے یہاں نظر نہیں آتی۔ اسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے جس طرح افسانوی ادب کو نئی تکنیک اور اسلوب سے روشناس کرایا اسی طرح موضوعات کا تجربہ بھی ان کے یہاں بھرپور طریقے سے نمایاں نظر آتا ہے۔ عسکری کے یہاں فکری و فنی جدتِ نظریات و رجحانات میں تنوع اور شدت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں نئے نئے تجربات و انکشافات کو پیش کر کے ہمارے افسانوی ادب کو مالا مال کر دیا۔

”چسپس“ جنسی رجحان کا ایک الگ تجربہ ہے جس سے ہمیں حسنِ عسکری نے روشناس کرایا۔ حالانکہ یہ تجربہ ہماری حقیقی زندگی سے ہی متعلق ہے مگر اسے پیش کرنے کے لیے ہمت اور صلاحیت کی ضرورت تھی۔ ”چسپس“ میں جنس کا بیان بھرپور طور پر کیا گیا ہے۔ اس کا موضوع ہم جنسی میلان ہے۔ جنس ادب کا ہمیشہ سے موضوع رہا ہے اور ہر دور میں جنس کی اہمیت تسلیم کی گئی ہے۔ لیکن اس کی نوعیت ہر زمانے میں تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ہمارے ادب میں ہم جنسی کی روایت شاعری اور افسانہ دونوں میں نظر آتی ہے۔ افسانوی ادب میں سجاد حیدر یلدرم، عصمت چغتائی کے یہاں تو ہم جنسی کا بیان ہمیں نظر آتا ہے لیکن منٹو کے یہاں جنس کا استعمال مختلف انداز میں کیا گیا ہے۔ جنسی برتاؤ کی روایت کو سمجھنے کے لیے ہمیں جنس کی مختلف اقسام کو سمجھنا پڑے گا۔



ماہرین نفسیات نے جنس کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ جنس کی پہلی قسم ہے مرد عورت کے درمیان جنسی تعلق جسے ہم اصطلاحاً *Heterosexualism* کہتے ہیں۔ دوسری قسم ایسی عورتوں کی ہے جو عورتوں سے تعلق رکھتی ہیں جسے نفسیات کی اصطلاح میں *Lesbianism* کہتے ہیں اور تیسری قسم جس سے ہمیں 'چسلز' کو سمجھنے میں مدد ملے گی، مرد سے مرد کی طرف کشش کی ہے جسے اصطلاحاً *Sodomism* کہتے ہیں۔

*Homosexualism* کی پہلی شکل ہمارے افسانوی ادب میں سجاد حیدر بلدرم اور عصمت چغتائی کے یہاں نمودار مل جاتی ہے لیکن دوسری شکل *Sodomism* کی مثال حسن عسکری سے قبل اردو کے جدید افسانوی ادب میں نظر نہیں آتی۔

اعلام بازی ہمارے معاشرے کی ایک تلخ حقیقت ہے لیکن یہ حقیقت پردہ راز میں تھی جسے حسن عسکری نے منظر عام پر لانے کی کوشش کی۔ اس فعل معیوب کو سرعام کرنے کے لیے حسن عسکری نے بہت ہمت کا مظاہرہ کیا ہے۔ انہوں نے اس فحش موضوع کو پیش کرتے ہوئے اس کے تمام اسرار و رموز کو بہت باریک بینی سے بیان کیا ہے۔ 'چسلز' ایک متوسط طبقے کے نوجوان لڑکے کی کہانی ہے جو ابھی اسکول کا طالب علم ہے۔ اس کے اندر کس طرح جنسی کج روی بیدار ہوتی ہے، اس کی ہر پوری کاسی حسن عسکری نے کی ہے۔ 'چسلز' کا مرکزی کردار جیل ہے جو ابھی جوانی کی دلپیشی پر قدم رکھ رہا ہے، اس کے یہاں ایک لڑکھو اس انسانے کا جنسی کردار ہے، نڈرو رہتا ہے۔ جیل کو نڈرو طرح طرح کے جنسی واقعات سن کر جنسی میلان کی طرف راغب کرتا ہے اس طرح جیل کے یہاں جنسی بے راہ روی پیدا ہوتی ہے اور وہ نڈرو کے ساتھ اپنا جنسی رشتہ استوار کرتا ہے۔ حسن عسکری اسے پیش کرتے ہوئے ذرا بھی گھبرانے نہیں ہیں اور نہ ہی دنیا کی پرواہ کرتے ہیں کہ میرے اس انسانے پر کہیں فحش نگاری کا الزام نہ عائد ہو جائے بلکہ بہت ہی بے باکی سے ایک ایک نفسیاتی

سچیدگی کو خوبصورت انداز بیان اور لطیف پیرائے اظہار سے پر لطف اور نشاط انگیز بنادیتے ہیں۔ وہ خود رقم طراز ہیں:

”مگر پھسلن کی تہ میں اس قسم کی کوئی پستان  
یا خراہش نہ تھی۔ یہ افسانہ میں نے اس زمانے میں لکھا  
ہے جب میں زولا کو بہت بڑا مصنف سمجھتا تھا اور غیر  
مشروط حقیقت نگاری، خارجیت اور معروضیت میرا طبع  
نظر نہیں اور نہ میں نے اسے فوراً مقبول ہو جانے کی تنہا  
میں لکھا تھا۔ اس قسم کی آرزو تو کجا اس وقت مجھے  
یہ بھی پتہ نہ تھا کہ میں افسانہ لکھ بھی سکتا ہوں۔ لہذا اپنے  
آپ کو اس افسانے کا مصنف کہتے ہوئے مجھے کوئی شرم  
نہیں آتی۔“<sup>۱</sup>

حسن عسکری نے اپنے بیان کے ذریعہ اس افسانے کو عصمت کے افسانے ”لحاف“ سے  
بہتر اور خوبصورت بنادیا ہے۔ ”پھسلن“ یوں تو بہت ہی فحش افسانہ ہے لیکن خوبصورت  
انداز بیان، مخصوص اسلوب اور حسین تشبیہات و استعارات و تراکیب نے اسے بہت ہی  
عمدہ بنا دیا ہے۔ بیان کے اس نادر طریقے اظہار کی مثال ”پھسلن“ کے آخری پیرا گراف سے دی  
جاسکتی ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

”..... جیل کے پیٹ میں ایک ہیجان سا پیدا  
ہوا جو بجلی کی سرعت سے تمام جسم میں پھیل گیا۔ اس کا

سر گھوما، آنکھوں کے سامنے دھند سی پھیل گئی اور سائبان  
 کے کھمبے اور ان کے لمبے سائے ناچتے ہوئے معلوم ہونے  
 لگے۔ اس کے رکے ہوئے حلق سے پھنسے ہوئے مرد  
 لفظ نکل سکے: "ابے ہٹ؟"

اس افسانے میں نفسیاتی تشریح اور داخلی واقعیت قاری کو بہت متاثر کرتی ہے۔  
 اس کے تمام کردار مسلمانوں کے متوسط طبقہ کے نمائندہ ہیں۔ ان کی جنسی الجھنیوں اور حواظوں  
 کی زندگی کے مسائل سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ یہ مسائل وہی ہیں جنہیں ہم جانتے ہیں، لیکن  
 اظہار کی تاب نہیں رکھتے۔ ان کے کرداروں کی جذباتی، فکری، جنسی، نفسیاتی اور ذہنی الجھنیوں  
 موجودہ نظام زندگی اور سماج کے متعلق سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ پورا افسانہ نوجوانوں کی  
 زندگی میں جنسی ہیجان کا مرقع ہے۔ افسانہ کی ابتدا ہی سے جنسی زندگی کی قدریں ابھرنے لگتی  
 ہیں اور جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے، ان قدروں کا دائرہ پھیلنے لگتا ہے۔ اور قاری کے ذہن  
 پر مختلف نقش و نگار ابھرتے لگتے ہیں۔ سن عسکری نے جنسی کج روی کی تمام صورتوں  
 کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔

المختصر یہ کہ کہہ سکتے ہیں کہ عسکری نے جنسی کو ایک عظیم مقصد کے لیے پیش کیا تھا۔  
 وہ ان موضوعات کے ذریعہ سماجی اور معاشرتی زندگی کے ان تاریک گوشوں کو پیش کرنا  
 چاہتے تھے جہاں نوجوانوں کی شخصیت میں پییدگیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لیے سن عسکری نے  
 جنسیات اور نفس کی پییدہ حقیقتوں کو اپنا موضوع بنایا۔ لیکن ان کے انداز بیان میں شدید  
 تجریم اور مطالعہ کے ساتھ ساتھ مشاہدہ کی وسعت ملتی ہے۔ سن عسکری کے یہاں جنسی میلان

کا جتنا فنکارانہ اور ماہرانہ اظہار ملتا ہے، اظہار و بیان میں جو تیکھا پن، بے باکی، طنز اور عمل جراحی ہے، وہ قاری کو جھجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ ان افسانوں میں انہوں نے نفسیاتی حقیقت پسندی کا ثبوت دیا ہے جو بڑی حد تک بے باک ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں خارجی حرکات و سکنات، نفسیاتی حرکات اور داخلی کیفیات کو خوبصورت تشبیہات و استعارات کے ذریعہ لطیف اور سحر انگیز بناتے ہیں۔

### ممتاز شیریں:

حسن عسکری کے معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز شیریں کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ممتاز شیریں نے بیان اور موضوع کی سطح پر کئی تجربے کیے۔ ممتاز شیریں ایک ایسی عہد ساز شخصیت کا نام ہے جن کی تخلیقی و تنقیدی تحریروں نے اردو ادب کے ایک اہم دور کا مزاج بنایا۔ ان کی افسانہ نگاری تخلیقی تجربے اور تکنیکی بر قلمبونی کی مثال ہے۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ ایک پورے دور کا مزاج بنایا بلکہ آئندہ آنے والی نسلوں کے لیے سنگ میل بھی ثابت ہوئی۔ وہ بیک وقت ہم جو وہ ہم جہت شخصیت کی مالک تھیں۔ انہوں نے اپنی افسانہ نگاری کے ذریعہ اردو ادب میں انقلاب تو لایا ہی، ساتھ ہی اپنی تنقیدی بصیرت سے افسانہ نگاری کو کھنچے اور پر کھنچنے کے نئے ضابطہ اور نئے اصول و نظریہ کا پیمانہ متعین کیا۔ وہ اپنے ہم عصروں میں اس لیے منفرد و یکتا ہیں کہ افسانے کا خالق ہونے کے ساتھ ہی ساتھ وہ افسانہ کی باشعور ناقد بھی ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری میں ہمیں مشرقی روایت کی پاسداری بھی نظر آتی ہے اور ان میں روایت سے الگ ہٹ کر ایک نئی روایت کی آبیاری بھی ملتی ہے۔ جن میں موضوعات کے تنوع، جذبات میں شدت اور تکنیک میں جدت دکھائی دیتی ہے۔ ان کے افسانوں میں ہمیں قدیم و جدید روایات کا امتزاج نظر آتا ہے۔

ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں میں جن موضوعات کو پیش کیا ہے، وہ اکثر غریب و

کی ازدواجی زندگی سے منسلک ہیں اور ان موضوعات کی پیش کش ہی ممتاز شیریں کا خاصہ ہیں۔ چونکہ وہ ایک خاتون افسانہ نگار تھیں اس لیے یہ فطری تھا کہ ان کے افسانوں میں خواتین کے مسائل کا ذکر جا بہ جا ہو۔

”انگریزی“ ان کا مشہور افسانہ ہے جس میں انہوں نے ہم جنسی جیسے اہم، نازک لیکن معزز مسئلے کو بہت ہی خود اعتمادی لیکن دلیری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ حالانکہ موضوع کے اعتبار سے یہ افسانہ عصمت چغتائی کے افسانے ”لحاف“ سے ذرا بھی کم نہیں ہے اور اس پر بھی فحش نگاری کا یہل چسپاں ہو جانا چاہئے تھا لیکن ممتاز شیریں کو زبان و بیان پر اس قدر قدرت حاصل تھی کہ افسانے کے قاری کو کہیں بھی فحاشی کا لگان نہیں ہوتا۔ جس زمانے میں انہوں نے یہ افسانہ لکھا اس زمانے میں ہم جنسی ایک ایسا نازک اور اہم پہلو تھا جس کی جانب لوگوں کی توجہ نہیں تھی۔ اگر کسی کے دل میں یہ خیال آ بھی گیا تو وہ اسے پیش کرنے سے کتراتا تھا۔ اس فعل معتب کو پیش کرتے ہوئے اچھے اچھوں کے پسینہ آ جاتا ہے۔ اس زمانے میں اس جنسی رجحان کو پیش کرنا بہت ہی اہمیت رکھتا ہے۔ سن، عسکری، اپنی نگریا“ کے پیش لفظ میں رقم طراز ہیں:

”..... حالانکہ ان کے ایک افسانے یعنی ”انگریزی“ میں

تو براہ راست میلان ہم جنسی کا ذکر ہے لیکن اس موضوع

کی تمام تر غیبات کا ممتاز شیریں نے بڑی (دلاوری) سے مقابلہ

کیا ہے اور اپنے افسانے میں اشتعال انگیزی تو کیا کوئی تیز

رنگ تک نہیں آنے دیا۔ انہوں نے میلان ہم جنسی کے

افعال پر نہیں بلکہ احاسات پر اپنے افسانے کی بنیاد رکھی ہے۔“

ممتاز شیریں کا افسانہ ”انگڑائی“ حسن مسکری کے مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں میلان ہم جنسی کا بہترین نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس افسانے میں انہوں نے نوجوان لڑکیوں کی مقبوضہ عمر میں اٹھ رہے جنسی جذبات و احساسات کو بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ گلنار جو کالج کی طالبہ ہے اس کے ذہن و شعور میں جس طرح کے جنسی ہیجان رونما ہو رہے ہیں، اسی طرح کے احساس و خیال اس عمر کی تمام لڑکیوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ اس عمر میں سوچنے سمجھنے میں کوئی زیادہ فرق نہیں آتا۔ ممتاز شیریں نے ان کے جذبات و خیالات کو بہت ہی خوبصورت زبان و بیان میں پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں جس طرح کے موضوعات کو پیش کیا گیا ہے، اگر کوئی دوسرا افسانہ نگار ہوتا تو اس کے افسانے فحش نگاری کے شال بن جاتے بلکہ یہ ممتاز شیریں کا ہی خاصہ ہے کہ انہوں نے زبان و بیان میں ہم آہنگی کی وجہ سے اسے دریافت سے بچا دیا۔ اس کے باوجود ان کو جو کہنا تھا اسے دلیرانہ طور پر کہہ دیا ہے۔ گلنار جو ایک لیڈی پروفیسر مس فنانس سے بے صواب محبت کرتی ہے، اس کو مس فنانس کی جدائی برداشت کرنا محال ہے۔ وہ صرف گلنار کا ہی مسئلہ نہیں ہے بلکہ وہ پورے معاشرے کے اپنی ہم عمر لڑکیوں کی تخیل بن گئی ہے۔ ملاحظہ ہو ”انگڑائی“ کا یہ حصہ :

”اگر ایک بات بھی ان کے خلاف کہی جاتی تو میں

زرینہ سے تو کیا پورے کالج بھر کی لڑکیوں سے لڑنے کے لیے

تیار تھی۔ جلا میں ایک ہی تھی؟ کئی لڑکیاں میرا ساتھ دیتی

دیتییں۔ اور بھی تو بہت سی لڑکیاں (ہنیں) چاہتی تھیں

لہذا، غریب لڑکی وہ تو بھی مجھی کو ان کی محبت کا خدا رکھتی

میرے راتے میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا کرتی بلکہ مس فنانس

کو مجھ سے محبت کرتے دیکھ کر اور خوش ہوتی۔ کیسی بے

لوٹ لڑکی تھی۔ اس کے برخلاف وہ لکشی اصد کی پتلی!  
 کیا کیا جتن نہ کرتی تھی کہ مس فنانس کی توجہ میری بھانج  
 اس پر ہو۔ نہ جانے کہاں سے لاتی تھی ایسی ایسی خوبصورت  
 ساریاں اور انہیں کس سلیقے سے پہننے کی کوشش کرتی تھی!

لیکن گلنار کے جذبات و خیالات میں ایک مخصوص عمر کو پار کرنے کے بعد تبدیلی آجاتی  
 ہے۔ وہاں سے اس کے سوچنے سمجھنے میں جذباتیت کی کمی نظر آتی ہے جس کی وجہ سے افسانے میں  
 اعتدال پیدا ہو گیا ہے۔ جب گلنار اس عمر کو پار کر جاتی ہے اور کالج چھوڑ دیتی ہے تو پھر وہ  
 رفتہ رفتہ مس فنانس کی محبت کو بھول جاتی ہے اور وہ اپنے منگیتر کے خراب و خیال میں ڈوب  
 رہی ہے اور ماضی کے خیالات پر اسے پشیمانی بھی ہوتی ہے۔ ممتاز شیریں نے "انگڑائی" کی  
 تخلیق کر کے یہ ثابت کر دیا کہ عنفوان شباب میں قدم رکھنے والی دوشیزائوں کی نفسیات کس  
 طرح سے انہیں سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔ پھر مکمل بلوغت کے بعد ان میں سوچنے سمجھنے میں کتنی  
 تبدیلی آجاتی ہے۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں میں عورتوں کے ہر طرح  
 کی نفسیات کو پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے جس میں بہت حد تک وہ کامیاب بھی  
 نظر آتی ہیں۔ "انگڑائی" کو ہم فن اور تکنیک کے لحاظ سے بھی دیکھیں تو یہ ایک کامیاب افسانہ  
 ہے جس میں ممتاز شیریں نے فن و تکنیک کے نئے تجربات پیش کیے ہیں۔ یہ کہانی گلنار  
 کی پوری زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ اس میں شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ گلنار کی زندگی  
 کے ماضی، حال اور مستقبل ایک نقطہ پر نظر آتے ہیں۔

ممتاز شیریں کا مشہور افسانہ "کفارہ" اپنی مثال آپ ہے۔ یہ بہت ہی خوبصورت

افسانہ ہے جس میں ایک عورت ہسپتال میں زچگی کے عمل سے گذر رہی ہے — کو موضوع بنایا گیا ہے۔ انداز و بیان کی چاشنی کہانی کو پر رطف اور صیرت انگیز بنا دیتے ہیں۔ اس میں ممتاز شیریں نے خود اپنے نظریہ افراطی نسل کو پیش کیا ہے۔ پوری کہانی ہسپتال میں داخل ہونے سے لے کر مردہ بچے کو جنم دینے کے واقعات پر محیط ہے۔ یہ عورت نیم غشی کے عالم میں جن جن حالات و واقعات سے دوچار ہو رہی ہے، اسی کی زبان سے ممتاز شیریں نے یہ کہانی بیان کرادی ہے۔ جس کی وجہ سے یہ کہانی نہ معلوم ہو کر آپ بیتی معلوم ہو رہی ہے۔ حالانکہ زبان و بیان میں استعاراتی انداز نے افسانہ کو عمدہ اور خوبصورت بنا دیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اسی کہانی میں عورتوں کی نفسیات کی ہر پورترجانی کی ہے۔ عورتوں کے نزدیک عمل تولید سب سے بہترین عمل تصور کی جاتی ہے۔ ہر عورت کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک بچے کو جنم دے تاکہ وہ ماں بن جائے۔ جس کی وجہ سے وہ مکمل عورت کہلانے کی مستحق ہو جائے۔ اس کہانی میں بھی اسٹریچر پر لیٹی ہوئی عورت کی یہی خواہش ہے کہ وہ ایک زندہ بچے کو جنم دے خواہ اس کے عوض میں اس کی اپنی جان ہی کیوں نہ قربان کرنی پڑے۔ لیکن اس کی یہ خواہش پوری نہیں ہوتی ہے۔ حیات و مائت کا مالک یہ فیصلہ سناتا ہے کہ ابھی چند لمحوں میں تولد ہونے والا بچہ زندہ نہیں بلکہ مردہ پیدا ہوگا۔ ماں بننے کی خواہش و تمنا میں ایک حاملہ عورت مصائب و آلام کی جن منزلوں سے گذرتی ہے، کرب و درد کو جن جن لمحوں سے برداشت کرتے ہوئے امیدوں کا قلعہ تعمیر کرتی ہے، پھر اسے جب یہ معلوم ہو جائے کہ وہ زندگی کو نہیں بلکہ موت کو اپنی کوکھ میں پال رہی تھی اور اب جنم دیا ہے تو اس پر کیا لذرے گا، اس کی بہترین عکاسی ممتاز شیریں نے کفارہ میں کی ہے :

”میں نے زندگی کو نہیں، موت کو جنم دینے کے



لیے اپنی جان کی بازی لگادی تھی۔ میں ندامت اور غم  
 کے احساس میں ڈوب گئی۔ میری آنکھیں خشک تھیں  
 آنسوؤں کے پاس بھی درد کا علاج نہیں تھا۔  
 میں تنہا تھی، اپنے کرب اور غم کے ساتھ بالکل  
 تنہا۔ میں اس ساری قیامت سے موت کے لیے گزری  
 تھی یا پیدائش کے لیے؟ پیدائش ہوئی یقیناً لیکن۔  
 یہ پیدائش میرے واسطے موت کی طرح سخت  
 اور تلخ اذیت بن گئی۔

یہ بہت بڑا کفارہ تھا۔ اس کفارے کے لیے مجھے  
 کیوں منتخب کیا گیا۔؟“

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ممتاز شیریں کا یہ افسانہ بہت خوبصورت اور  
 شاہکار افسانہ ہے۔ تشبیہات و استعارات کی فراوانی یہ ثابت کرتے ہیں کہ ممتاز شیریں  
 کو زبان و بیان پر بھرپور قدرت حاصل تھی۔ زندگی اور موت کا نقشہ افسانے کے ابتدا میں جس  
 خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ بہت ہی دلچسپ ہے۔ ملاحظہ ہو کفارہ کا پہلا پیراؤ:

”ایک کاغذ بالکل سادہ و سیدھا میرے آگے  
 بڑھایا گیا۔ میری کمر ہوتی ہوئی آنکھیں جو تار یک خط  
 میں جھٹک جھٹک کر تھک رہی تھیں، اس مکمل سپیدی  
 پر جم کر رہ گئیں۔“

اچانک میری نظر کے آگے اس سپیدی پر  
 کالا رنگ اندیل دیا گیا، گہرا قطرہ بہ قطرہ گرتا اور  
 پھیلتا ہوا۔ پھر یہ کالا رنگ خشک ہو کر سفید کاغذ پر  
 چوڑی پٹی کی شکل میں محیط ہو گیا۔

مشیت کے ہاتھوں نے لکھا اور لفظوں کی تکثیر  
 کی طرف اشارہ کیا۔ جبر و قہر کی آواز آئی۔

”اس پر دستخط کر دو“

سیاہی کی گنجان چوڑی پٹی کے نیچے میں نے

کا پتے ہوئے ہاتھ سے دستخط کر دیے۔

میں نے اپنی موت کے فرمان پر دستخط کر دیے۔<sup>۱</sup>

”اپنی نگریا“ اور ”گھنیری بدلیوں میں“۔ دونوں امثالوں کا موضوع مشترک نظر آتا

ہیں۔ ان امثالوں میں ممتاز شیریں نے شوہر بیوی کے باہم ارتباط و تعلقات میں  
 ہم آہنگی کو موضوع بنایا ہے۔ ”اپنی نگریا“ کی زسین اور گھنیری بدلیوں میں کی ہنم، دولہ  
 اپنے شوہر سے بے صواب محبت کرتی ہیں۔ یہ اپنے شوہر کی ایک ایک ادھر جان و دل بچھاؤ  
 کرنے کو تیار نظر آتی ہیں۔ انہیں اپنا شوہر سب سے بہتر و بالا نظر آتا ہے۔ گویا کہ ممتاز شیریں  
 نے ان دونوں امثالوں میں مکمل مشرقی بیوی کے تصور کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ جن  
 میں وفا شعاری، غم گساری، خدمت گزاری کا جذبہ حد درجہ پایا جاتا ہے۔ موضوع کے ہر تاؤ  
 میں ممتاز شیریں نے بہت ہی چالاک اور ہوشیاری سے کام لیا ہے۔

گھینری بدلیوں میں "کی بچہ اپنے شرہر جمیل کو اپنے دل کی اعلاہ گہرائیوں سے چاہتی ہے۔ ممتاز شیریں نے بچہ کے کردار کے حوالے سے میاں بیوی کی محبت کا جہاں جہاں ذکر کیا ہے وہاں جذباتیت حاوی نظر آتی ہے جس کی وجہ سے کہانی حقیقت سے بہت دور ہوتی جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو اس افسانے کا ایک صحنہ :

”اب تو وہ اس کے پاس بیٹھ کے گی۔ لیکن اسی وقت بچہ رونے لگتا ہے اور اسے بچے پر غصہ آ گیا تھا۔ ہاں اس ننھے سے بک ماہی بچے پر بھی۔ نہ جانے ان عورتوں کے دل کیسے ہوتے ہیں جو بچوں ہی کو اپنا سب کچھ سمجھتی ہیں۔ ایک بچہ ہو جائے تو شرہر کی محبت کم ہو جاتی ہے؟ ہرگز نہیں۔ اسے تو اپنے شرہر ہی سے محبت ہوگی۔ ماننا ہرگز اس محبت کی برابری نہیں کر سکتی۔ اسے اپنے بچے سے بھی اس لیے محبت تھی کہ وہ اس کا بچہ تھا۔ اس کے اپنے جمیل کا۔“

مندرجہ بالا فرمودات بیوی کی محبت میں جذباتیت کے شرابہ ہیں حالانکہ ممتاز شیریں کا یہ بیان مبالغہ آمیزی سے بھرا ہوا ہے۔ دنیا کی ہر عورت بچے کو جم دینے کے بعد اپنے شرہر سے محبت کم کرنے لگتی ہے۔ بچے کی پیدائش کے بعد وہ صرف بیوی ہی نہیں رہ جاتی بلکہ ماں جیسے پاکیزہ رشتہ کی مالک بن جاتی ہے۔ دنیا میں ماں کی ماں ہی ایک ایسی چیز ہے جو محبت کی آخری منزل قرار دی جاسکتی ہے۔ ماں اپنے بچے کو دنیا کی سب سے عظیم نعمت تصور کرتی

ہے۔ اس کا بچہ ان کی آنکھوں کا چین، دل کا قرار، گلے کا ہار بن جاتا ہے۔ اس کے بیش تر اوقات اس بچے کے ناز و نعم میں گزرتے ہیں جس کی وجہ سے شوہر کی محبت میں رفتہ رفتہ کمی آنے لگتی ہے۔ اور عورت کی شخصیت اپنے بچے پر مرکوز ہو کر رہ جاتی ہے جس کی وجہ سے ممتاز شیریں کا مندرجہ بالا بیان ہمیں حقیقت سے بہت دور نظر آتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ممتاز شیریں نے شوہر کی محبت کا بیان نہایت جذباتی انداز میں کیا ہے۔ وہ شوہر کی محبت میں اس قدر مستغرق نظر آتی ہیں کہ ایک حقیقت سے انکار کر بیٹھتی ہے۔ لہذا ممتاز شیریں کا یہ افسانہ بہت ہی کمزور افسانہ ثابت ہوتا ہے۔

اپنی نگریاؤں کی زسرن بھی ایک وفا شعار بیوی ہے جو اپنے شوہر پر ہر وقت ناز کیا کرتی ہے۔ وہ شاید جیسے شوہر کو پا کر اپنی قسمت پر فخر کرتی ہے۔ وہ اپنے شوہر کی تعریفیں کرتی نہیں تھکتی۔ اس کو اپنے شوہر کے سامنے دنیا کا ہر شوہر بیچ نظر آتا ہے۔ اس کہانی میں ممتاز شیریں نے بڑی حد تک حقیقت بیانی سے کام لیا ہے۔ دنیا کی ہر عورت اپنے شوہر کے سامنے دوسری عورتوں کے شوہروں کو ہیچ ہی سمجھتی ہیں۔ یہ افسانہ ممتاز شیریں کی سوانح عمری لگتا ہے۔ انہوں نے خود اپنی ازدواجی زندگی کے تجربات کو بہت ہی باریک بینی سے پیش کیا ہے۔ حالانکہ انہوں نے ازدواجی زندگی کے تجربات کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے ایک حقیقت پردہ راز میں رہ جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس طرح ممتاز شیریں کی ازدواجی زندگی کا دنیا تھی اسی طرح معاشرے کی سبھی عورتوں کی ازدواجی زندگی کا میاں باری ہو۔ بہت ایسی عورتوں کی ذاتی زندگی صرف اس وجہ سے جہنم بن جاتی ہے کہ ان کی ازدواجی زندگی میں تلخیاں ہی تلخیاں ہوتی ہیں۔ ہاں، ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ممتاز شیریں نے اپنی کہانیوں کے ذریعہ ازدواجی زندگی کی ہم آہنگی پر زور دیتے ہوئے انہوں نے خوش و خرم زندگی گزارنے کا درس دیا ہے۔ یہاں ممتاز شیریں کی شخصیت افسانہ نگار سے زیادہ ایک مبلغ اور ناظم کی

حیثیت سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔

زانی، کی گوری بھی وفا کی دیوی ہے اور اس کا شوہر رامو اس کے من مندر کا دیوتا ہے۔ جس کی پوجا من ہی من کرتی رہتی ہے۔ وہ خانگی مسائل کو حل کرنے کی خاطر مل میں مزدور بھی کرتی ہے اور گھر واپس لوٹ کر باوجود اس کے کہ وہ تکان سے چر رہی ہے، اپنے بیمار شوہر کی تیمارداری میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتی۔ اسے دو پلانا، مہر دلانا، خورد و نوش کا انتظام کرنا حسن و خوبی انجام دیتی ہے۔ ان ساری پریشانیوں و مشقتوں کے باوجود وہ اپنے دیوتا کو کام پر جانے سے بھی باز رکھتی ہے۔ مناز شیریں کا یہ افسانہ موضوع کے اعتبار سے تو مذکورہ بالا دونوں افسانوں سے مختلف نہیں لگتا مگر خیالات و احساسات کے لحاظ سے مفرد و یکتا نظر آتا ہے۔ گوری کا کردار مجھ و زین کے کردار سے بہت مختلف ہے۔ شوہر کی وفا شعاری خدمت گزاری ان تینوں کرداروں میں مشترک ہے لیکن زانی کی گوری کا کردار اقتصادی اعتبار سے حد درجہ مفلوک الحال کردار ہے۔ وہ غربت میں رہتے ہوئے بھی اپنے شوہر سے بے حساب محبت کرتی ہے۔ چر جب وہ اپنے بیمار شوہر کی تیمارداری امد مل میں کام کرتے ہوئے اپنا اور اپنے شوہر کا پیٹ پالتی ہے تو یہاں بیوی کی محبت اپنے منتہائے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ گوری صحیح معنوں میں ایثار و وفا کی مجسم دیوی نظر آتی ہے۔ ایسے ہی کردار کو ہندو مذہب میں بٹی ورتا کا کردار کہا جاتا ہے۔ افسانے کے اخیر میں جس جگہ میں مناز شیریں نے رامو اور گوری کی محبت کا نقشہ کھینچا ہے، وہ بہت ہی ہر لطف امد حسین پیرایہ بیان میں کھینچا ہے۔ جس کی وجہ سے گوری کی شخصیت پر رشک آنے لگتا ہے:

”گیدہ کھا کر رامو کے جسم میں ملاشتہ عود کر آئی

تھی۔ اس نے محبت بھری نگاہیں گوری کے چہرے پر ملا دیں

امد اس کی کلائی پکڑ کر بولا۔ میرا کتنا خیال رکھتی ہے

کیسی اچھی ہے میری رانی۔ "رامو کی وہ نگاہ اس کی دن  
 بھر سہی ہوئی تکلیف کا گویا ملہ تھی۔ گوری ایک لمحے کے لیے  
 ساری تکلیف بھول گئی۔ اسے ایسا محسوس ہوا جیسے وہ  
 دن بھر فاقہ کی ہوئی تکان سے چہرہ غریب مزدور نہ ہیں  
 بلکہ سچ کی رانی ہے، رانی! " لے

گویا گوری کی زندگی کا مقصد ہی رامو کی پیار بھری نگاہ ہے۔ وہ ایثار و محبت کا مجسمہ  
 مرفا اس لیے بنی ہے کہ اس کا شہر اسے اپنی آغوش محبت میں ہمیشہ گرفتار رکھے۔  
 "آئسنہ کی نانی بی بھی ہمارے معاشرے کے پسندیدہ طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں  
 ممتاز شہریوں نے غلامانہ ذہنیت کی عکاسی کی ہے۔ نانی بی کا کردار ایک متوسط طبقہ کی  
 نوکرائی کا کردار ہے جس میں جذبہ ایثار و محبت اور اپنے مالکوں اور اس کے بچوں سے  
 انسیت انتہا درجے کو پہنچ گئی ہے۔ حالانکہ مالکوں کے ذریعہ اس کی ناقدری بھی کی جانی  
 ہے۔ اور وقتاً فوقتاً بے جا ڈانٹ چٹکار بھی سننے کو ملتی ہے لیکن وہ اس کا خیال کیے بغیر  
 مالکوں کی بچی سے محبت میں کوئی کوتاہی نہیں کرتی۔ نانی بی کا کردار یا اس دور ماں کا مجسمہ  
 ہے۔ اسے اپنی مالکوں کی جانب سے وفا شعار اور خدمت گزاری کے طور پر طور پر مہموں  
 اور ایساں اور طعن و تشنیع ہی ہاتھ آتے ہیں۔ اور آخر میں یہ فرشتہ صفت عورت اپنی مالکوں  
 کے گھر سے اس جرم کے پاداش میں نکال دی جاتی ہے کہ مالکوں کی بچی سے بے انتہا محبت کرتی  
 ہے۔ گھر سے نکالے جانے کے باوجود بھی اپنے سینے میں اس خاندان کی محبت دبا لے، اس دنیا  
 سے کوچ کر جاتی ہے۔ مرتے وقت بھی اس خاندان جس نے اسے اپنے گھر سے دھتکار کر نکال دیا  
 تھا، کے ایک فرد کا نام اس کی زبان پر رہا۔ "ممتاز شہریوں کے افسانے" میں فرماتے ہیں:

۱۔ افسانہ "رانی" بشمول "اپنی نگریا" از ممتاز شہریں، ص ۱۳، مطبوعہ مکتبہ جدید، لاہور

”آئینہ کی نالی بی محبت اور خدمت و ایثار کی  
 مجسمہ ہے۔ اگرچہ اس کی محبت کی ناقدری ہوتی ہے تاہم  
 وہ متواتر اپنے دلیبرے کو قائم رکھتی ہے۔ غالباً ممتاز شیریں  
 کے تخلیق کردہ کرداروں میں نالی بی کا کردار سب سے  
 زیادہ کامیاب ہے۔ اس کی زندگی کی عمر میاں افسانے  
 کے واقعات میں مجسم ہو گئی ہیں۔ افسانہ نگار نے کمال  
 بصیرت اور فنی عبور کا ثبوت دیا ہے،“<sup>۱</sup>

مختصراً ممتاز شیریں کے بعض افسانے مثلاً ”کفارہ“، ”انگڑائی“، ”آئینہ وغیرہ“ اردو  
 افسانے کی تاریخ میں موضوع کے ہر تاؤ اور طریقہ اظہار کے انوکھے پن کے سبب ہمیشہ  
 یاد کیے جائیں گے۔ ممتاز شیریں کے تمام افسانے اس معیار کے نہیں ہیں، لیکن افسانوں  
 کے متعلق انتہائی بصیرت افروز تنقیدی مضامین لکھ کر شیریں نے افسانوی ادب کی  
 تاریخ میں اپنی جگہ محفوظ کر لی ہے۔

### سعادت حسن منٹو:

منٹو کا شمار اردو ادب کے صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ وہ ان خوش  
 نصیب افسانہ نگاروں میں شامل ہے جو اپنی اولین کاوشوں کے ذریعہ قارئین و ناقدین کلاب  
 کے بیچ اپنی منفرد شناخت بنالیتے ہیں۔ انہیں اپنی افسانہ نگاری کے ابتدائی دنوں سے ہی مقبولیت  
 ملنا شروع ہو گئی تھی اور بہت جلد انہوں نے افسانہ نگاری میں امتیازی جگہ بنالی۔  
 منٹو کے افسانوں میں ہمیں ایک مخصوص قسم کا رنگ نظر آتا ہے جو اس کے دوسرے

معاصر افسانہ نگاروں سے الگ کرتا ہے۔ اس کے افسانے منفرد حقیقت نگاری، جنسی بیماری، نفسیاتی تہ داری، معاشرتی اجارہ داری، سیاسی بیداری پر چبھتے ہوئے طنز اور ہر لطف فحش بازی کا مخزن نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کے موضوعات عموماً طوائف کے کوٹھے جیسے معاشرہ غلیظ دنیا تصور کرتا ہے، سے اخذ کرتے ہیں اور ان موضوعات پر بہت بے باکانہ اور معلمانہ گفتگو کرتے ہیں۔ جب ایک ایسی حقیقت جو پوشیدگی چاہتی ہو، اس سے نقاب کشائی ہوتی ہے تو اس حقیقت سے منسلک طبقہ کو بہت ناگوار گذرتا ہے۔ لہذا جب منٹو نے اس حقیقت کا پردہ چاک کیا تو لازمی تھا کہ اسے بھی لعنت و ملامت کا شکار بنایا جائے۔ منٹو کے ساتھ بھی یہی سب ہوا۔ منٹو افسانوی تاریخ کا وہ نام ہے جس پر سب سے زیادہ فحاشی کے مقدمات چلے لیکن وہ مرد آج کی طرح طعن و تشنیع کی پرواہ کیے بغیر بے تماشہ لکھتا رہا جس کی وجہ سے معاشرے نے اسے ملعون و ملعون قرار دیا۔ اظہر پر وزیر رقم طراز ہیں:

”منٹو بڑا بے باک افسانہ نگار تھا۔ وہ بد نصیب

بھی تھا کہ بیشتر لوگوں نے اسے سمجھانے اس کے افسانوں کو

اس کا احتساب ان لوگوں کے سپرد کیا گیا جن کا کام

عدالت کی کرسیوں پر وہ کام کرنا تھا جو سبزی فروش اپنی

دوکانوں میں کرتا ہے۔ میرا مطلب ہے ترازو کے دونوں

پلوں کو برابر کرنے کا کام۔“

دوسری جنگ عظیم کے بعد جہاں ایک طرف مارکسی خیالات و تعورات لوگوں کو متاثر

کر رہے تھے، وہاں فرانڈ کے افکار و نظریات بھی اپنی جانب متوجہ کر رہے تھے جن سے ادبی



دنیا میں بھی انقلاب رونما ہو رہا تھا۔ چنانچہ ادیبوں اور فنکاروں کی نظر خارجی مسائل و الجھنوں سے تذر کر انسان کی زندگی کی داخلی کیفیات و ہیجانات پر بھی پڑنے لگی۔ ہمارے ادیب بھی اپنے افسانوں میں خارجی مسائل کے ساتھ ہی داخلی احساسات کا مطالعہ کرنے لگے۔ داخلی حقیقت نگاری کا آغاز نفسیاتی اور جنسیاتی موضوعات سے ہوا۔ جہاں تک اردو ادب میں نفسیاتی پیچیدگی اور جنسیاتی بے چینی کے سرتاؤ کا تعلق ہے، پریم چند، نیاز، مجنوں اور یلدرم کے یہاں بھی کیسی کیسی نفسیاتی نکتے اپنی خام اور موہم شکل میں موجود ہیں۔ منٹو اس مکتبہ فکر کا پہلا انسانہ نگار ہے جس نے اپنے افسانوں میں جنسی ہیجانات اور نفسیاتی میلانات کو عروج کمال تک پہنچا دیا۔

منٹو کے یہاں جنسیاتی میلان اور نفسیاتی ہیجان کا بہت واضح اور محبت مند تصور ملتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس طرف سے محتاط اور چاکسچہ بند رہتا ہے کہ اس کی جنسی حقیقت نگاری لذتیت کا شکار نہ ہو جائے بلکہ قاری کو غور و غوض پر آمادہ کرے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جنس کے ان گوشوں کو منور کرتا ہے جن سے قاری واقف تو ہوتا ہے لیکن اظہار سے گھبراتا ہے۔ چنانچہ جب منٹو اس راز کو فاش کرتا ہے تو قاری جھنجھلاہٹ و گھبراہٹ میں مغلظات کہنے پر اتر جاتا ہے لیکن جب اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ نہیں منٹو کے افسانے تلخ حقیقت اور صداقت کے سرچشمہ ہیں تو پھر منٹو کے افسانوں کے کردار ان کا ہیرو بننے لگتا ہے۔ امداس کے افسانے قاری کو اس پر مجبور کرتے ہیں کہ وہ انہیں بار بار پڑھے۔ منٹو کے یہاں جنسی مسائل کا جتنا فنکارانہ اور بالغ اظہار ملتا ہے وہ دوسروں کے یہاں شاذ و نادر ہی نظر آتا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے منٹو کے یہاں ان کے بیشتر تراویں میں فرائڈ کا اثر نظر آتا ہے۔ لیکن اظہار و بیان میں جو طرز و نشتر اور شگفتگی پوشیدہ ہے اس سے قاری کا ذہن مرتعش ہوا اٹھتا ہے ایسا نہیں کہ منٹو کے افسانے خالص فرائڈ بن نکتہ حیات پر مبنی ہیں بلکہ وہ اپنے ابتدائی دور کے

افسانوں میں مارکسزم سے ہی متاثر نظر آتے ہیں۔ گویا منٹو نے حقیقت پسندی کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے اس کے دائرے کو بہت وسیع اور مالامال کر دیا۔ اس کی حقیقت نگاری کے مختلف گوشے ہیں۔ چنانچہ ابتدائی دور کے زیادہ تر افسانے مارکسی نظریات سے متاثر ہو کر لکھے گئے افسانے ہیں۔ ابتدائی افسانوں سے منٹو کی جو شخصیت ابھرتی ہے وہ ایک انقلابی اور باغی کی حیثیت سے جانی پہچانی جاتی ہے۔ ان کے ابتدائی دور کے بیش تر افسانے جیسے ”خونی ٹوکٹ“، ”نیا قانون“ ۱۹۶۰ کی ایک رات“ ”یزید“ وغیرہ سیاسی موضوعات پر لکھے گئے افسانے ہیں۔ جس میں منٹو نے انگریزوں کی غلامی، ان کے ذریعہ ہندوستانی غلام پر ڈھائے جا رہے مظالم، غلام کے ذریعہ غلامی کے خلاف آزادی کی تحریکیں اور ان تحریکوں کو دبانے کی خاطر حکمران طبقے کی جانب سے اٹھائے جا رہے اقدام، غلام میں انگریزوں کے خلاف غم و غصہ کے اظہار گویا مختلف النوع اقسام کے مسائل و حالات و مہمات پر باغیانہ اور مجاہدانہ روشنی ڈالتا ہے۔ سیاسی حقیقت نگاری کو ان افسانوں میں پیش کرتے ہوئے منٹو نے حقائق و صداقت کی دلہوز تصویر کشی کی ہے جو صرف یہی نہیں کہ غلام میں حکومت کے خلاف ہی غم و غصہ کا لہو اچھوٹا رہا ہے بلکہ یہاں کا مظلوم طبقہ ظالموں کے خلاف، مزدور طبقہ مافکوں کے خلاف، مزاد امداد کے خلاف، کان جاگیر دارانہ نظام کے خلاف بھی غم و غصہ کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لہذا قاری منٹو کے افسانے کو پڑھتے ہوئے یہ محسوس کرتا ہے کہ منٹو کے افسانوں کے موضوعات و تجربات کتنے وسیع اور گہرے تھے۔ بقول وقار عظیم:

”منٹو نے اپنے گرد و پیش کی دنیا کے ان گنت

پہلوؤں کو دیکھا ہے۔ اور جو کچھ دیکھا ہے اسے ایسا ہی من

کی طرح افسانے کا موضوع بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہی

وجہ ہے کہ جہاں ان کے افسانوں میں سیاست ہے،

رومان ہے، جنسی نفسیات ہے وہاں اور بھی بہت کچھ ہے۔ مزدور، اس کی پیشانی کا پسینہ، غریبی اور امیری اور ان دونوں میں یکطرفہ اور خود غرضانہ جنسی تعلق، غریبی کی مایوسی کن فضا میں رہنے والے ایسے لوگ جو کسی انقلاب سے غریبی اور اس کی پیدا کی ہوئی معیشت کو ختم کرنے کے لیے بے چین ہیں۔ ان افسانوں میں دو مختلف اور متضاد زندگیوں کا معاشرتی اور ذہنی ماحول ہے.....“ لے

یوں تو منٹو نے اپنے افسانوں میں مختلف النوع تجربات اور مشاہدہ پیش کیا ہے۔ لیکن طوائف کی زندگی اور اس کی نفسیاتی گتھیاں سلجھانا منٹو کا محبوب مشغلہ ہے۔ طوائف جو ہمارے معاشرے کی نہایت ہی گتھیاں والی اور باشغلوں سمجھی جاتی ہے، کو اپنے افسانوں میں منٹو نے جس مہارت، بیانی اور پاکیزگی سے پیش کیا ہے، یہ منٹو ہی کر سکتا تھا کیوں کہ منٹو کو ساج کے دبے کپلے، حقارت کی نظر سے دیکھے جانے والوں سے شدید ہمدردی تھی، چنانچہ وہ اپنی اس ہمدردی کا اظہار اپنے افسانوں میں بے دریغ کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ منٹو کے افسانوں کا بنیادی میلان جنس ہے، چنانچہ منٹو نے جنسی پیش کش میں جس مردانگی اور حوصلہ مندی کا ثبوت دیا ہے، اس مردانگی اور حوصلہ مندی کی مثال ہمارے پورے افسانوی ادب میں ناپید ہے۔ جس کی وجہ سے وہ مطعون و ملعون بھی قرار پایا۔ غیروں نے تو منغلطات سے نوازا ہی، خود اپنوں نے بھی اسے شہر بدر کر دیا۔ ایک مرتبہ تک

ترقی پسندوں کے یہاں بحث ہوتی رہی کہ آیا جنس کو انسانے کا موضوع بنایا جائے یا نہیں، ترقی پسند جو حقیقت کو پیش کرنے کا ڈھنڈھ مچا پٹا کرتے تھے، اسی حقیقت کے اعتراف میں ان کے پر چلنے لگے۔ جبکہ یہ صداقت جگہ تا جگہ کہ جنس انسانی زندگی کا محور و منبع ہے۔ لہذا منٹو دوست دشمن کسی کی بھی پروا نہ کیے بغیر اپنے افسانوں میں جنس کو محسن و خیر پیش کرتا ہے۔ جنس انسانی زندگی کا مآخذ ہے جس کے ارد گرد انسانی زندگی گردش کرتی نظر آتی ہے۔ منٹو کو یہ احساس تھا کہ انسان کی شخصیت کی تعمیر میں جنس کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ جنس کے آڑے ترچے نقوش سے شخصیات میں بہت ساری کج رویاں اور بد اعمالیاں پیدا ہوتی ہیں۔ انسان کی شخصیت اس کی جنسیاتی اور نفسیاتی بنیادوں پر بنتی اور بگڑتی ہے۔ منٹو ان سارے اسباب و علل کو اپنی کہانیوں میں پیش کرتا ہے تو برا نہیں کرتا۔ ہاں یہ امر قابل غور ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں جنسیاتی عوامل و محرکات کو کتنے کتنے صورتوں میں پیش کرتا ہے۔ بقول وارث علوی :

”..... اس کی زندگی ہنگامہ خیز رہی اور اس

کے افسانوں نے بڑے طوفان جگائے۔ اس پر فحاشی، سنسٹی

خیزی اور دہشت پسندی کے الزامات لگے، افسانوں پر

مقدمات چلے اور اخباروں میں گالیاں دی گئیں۔ اسی

کا ہر افسانہ ایک ادبی سانحہ ہوتا ہے جو پہلے لوگوں کو

چونکاتا، دھچکا پہنچاتا لیکن جب وہ ٹھنڈے دل سے

غور کرتے ہیں تو انہیں ایک بے مثال فن پارے کا تجربہ

حاصل ہوتا۔ اس نے صحیح معنوں میں اردو افسانے کو

حقیقت کی چلچلاتی دھوپ میں برہنہ پا لاکر

## کھڑا کر دیا،

منٹو کے جنسی افسانوں میں 'بڑا مری'، 'بلا لوز'، 'دھواں'، 'چاہا'، 'شاہکار' افسانے ہیں جس میں اسی نے انسان کی جنسی جبلتوں کو مختلف طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں جنسی بیداری کی ترجائی تو ہوتی ہے لیکن ان سے بے راہ روی کا گمان تک نہیں ہوتا۔ 'چاہا' اور 'بلا لوز' میں عنفوان شباب میں قدم رکھنے والے لڑکے اور ایک لڑکی کے اندر پیدا ہونے والے جنسی احساس کو بہت ہی خوبصورتی اور ماہر فن کی طرح پیش کیا گیا ہے۔ ٹوئیز لڑکے اور لڑکیوں میں کس طرح سبک روی اور خفیہ طور پر جنسی احساس پیدا ہوتا ہے اس کو منٹو نے مومن کے کردار کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ مومن کے جذبات و احساسات متحرک ہونے سے جو جنسی طوفان اس کے ذہن میں اٹھتا ہے اسے منٹو نے اپنے بیان کی خوبصورتی سے سنسنی خیز بنا دیا ہے۔ مومن کی داخلی کیفیات و احساسات، خارجی واقعات، نفسیاتی مہلت اور جسمانی تشنچ سے جنسی بیداری کا تصور ذہن میں ارتعاش پیدا کر دیتا ہے۔ 'دھواں' بھی اسی نوع کا افسانہ ہے جس میں مسعود جو بہت ہی کم سن اور ٹوئیز لڑکا ہے۔ اسکول سے واپسی پر وہ قصائی کی دوکان پر بکرے کا گوشت دیکھتا ہے۔ چہرہ گھڑ آتا ہے اور اس گوشت کا ذکر کرتا ہے اس کی بہن چٹھارے لے لے کر سن رہی ہے۔ چہرہ بہن اس سے اپنا جسم دبائے کو کہتی ہے مسعود کو اپنی بہن کی رائزن اور گولہوں کو دباتے ہوئے ایک انجانا اور دلکش لطف آتا ہے۔ اس لطف انگیزی کے غل سے منٹو نے اس کے اندر جنسی بیداری کی مصوری کی ہے۔ مسعود اپنے والدین کو ایک کمرے میں بند دیکھتا ہے اور اس کے والدین کی جانب سے یہ حکم بھی ملتا ہے کہ ادر مت آنا۔ چہرہ بہن کے کمرے میں اس کی سہیلی اور اس کی بہن کی نگلی چاتیوں کو دیکھنا بھی اس

DS-3066

بات پر دلالت کرتے ہیں کہ اس میں جو قبل از وقت جنسی بیداری آئی ہے اس میں گھر کے افراد کی بے احتیاطی کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ مسعود میں کسی آہستگی سے جنسی بیداری آئی ہے اس کا نقشہ منٹو نے اس پیرا گراف میں بہت حسین اور فنکارانہ و غلیفانہ انداز میں کھینچا ہے:

”جب وہ صبح میں داخل ہوا تو اس نے دیکھا کہ

ہلکی ہلکی بوند باندی ہو رہی ہے۔ بادل اور بھی ٹپک آئے  
تھے۔ پانی کے ننھے ننھے قطرے آواز پید کیے بغیر ان کی اینٹوں  
میں آہستہ آہستہ جذب ہو رہے تھے۔ مسعود کا جسم ایک  
دنواز حرارت محسوس کر رہا تھا۔ جب ہوا کا فنڈ اٹھنا  
چھوڑا اس کے گالوں کے ساتھ مس ہوا اور تین ننھی ننھی  
بوندیں اس کی ناک پر پڑیں تو ایک بھر ہی سی اس  
کے بدن میں ہرا اٹھی۔ سامنے کونٹے کی دیوار پر ایک کبوتر  
اور ایک کبوتری پاس پاس پر پیلائے بیٹھے تھے۔ ایسا  
معلوم ہوتا تھا کہ دونوں دم کی ہوئی ہنڈیاں کی طرح گرم  
ہیں۔“

معاشرے میں عورتوں کا جنسی استعمال ہمیشہ سے ہوتا آ رہا ہے خواہ یہ استعمال طوائف  
کی شکل میں ہو یا عہد جدید کی کال گرل کی شکل میں۔ پھر بھی عورت و ناک کی دیوی بنی رہتی  
ہے۔ منٹو نے اپنے افسانوں میں اس دیوی صفت مخلوق پر ہر جہ سے مظالم اور استعمال کو موضوع  
بنایا ہے۔ جو جمہوری کے تحت اس گھناؤنے دھند کو اپنانے پر مجبور ہوتی ہے یا پھر معاشرے سے

مجبور کر دیتا ہے کہ وہ اس جہنم نما زندگی کو اپنائے۔ حالانکہ اس جہنم نما زندگی میں بھی اس کے اندر ایک عورتا پن کا تصور باقی رہتا ہے، اس کی روح کی گہرائیوں میں نسوانیت کے عادات و خصائل پنہاں رہتے ہیں۔ منٹوان کی روح کی گہرائیوں میں جھانکتا ہے۔ اور اس کے اندر کی دیوی کی صفات کو ڈھونڈ نکالتا ہے۔ یہی منٹو کا کمال ہے۔ منٹو نے طوائفوں کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ ان کی ایک ایک حرکات و سکنات پر اس کی گہری نظر تھی۔ وہ اپنے بیشتر افسانوں میں مختلف پہلوؤں سے ان تجربات و مشاہدات کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ حقیقت شروع سے کڑوی اور کیلی ہوتی ہے جس سے آنکھیں ملانا بہت دل گردے کی بات ہے۔ منٹو ایک مضبوط قوی کا آدمی تھا۔ اس نے ان صفات سے پردہ اٹھانے کی بھرپور سعی کی ہے جس کی وجہ سے معاشرے میں وہ نفرت کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔ اور آج جبکہ معاشرہ ترقی کی جانب بڑھ رہا ہے، اس کے افسانوں کی ماہیت بڑھتی جا رہی ہے۔ حالانکہ اردو ادب کے قارئین کا ایک طبقہ آج بھی منٹو کے افسانے کو نہایت ہی مبتذل، اخلاقی شکن اور فحش افسانہ سمجھتا ہے جبکہ منٹو کے یہ افسانے انسان کے اندرونی پروان چڑھ رہی ہری عادتوں اور جنسی درندگی کو اجاگر کرتے ہیں۔ بقول عصمت چغتائی :

”وہ دنیا کے ٹکرائی گھورے پر پینکی غلاظت ہیں

سے موتی چون کر نکال لالتا ہے۔ گھورا کر بدنہ کا اسے

شرق ہے کیوں کہ دنیا کے سنوارے والوں پر اسے بھروسہ

نہیں، ان کی عقل اور فیصلہ پر بھروسہ نہیں۔ وہ ان کی

شریف اور پاکباز بیویوں کے دل کے چور پکڑیتا ہے

اور کوٹھے میں رہنے والی زندگی کے دل کے نقسوس

سے اس کا موازنہ کرتا ہے۔ عطریں ڈوبی ہوئی عیش

پسند دلوں میں، میل اور پسینے میں سرسری ہوئی گھاٹن  
زیادہ خوشبودار معلوم ہوتی ہے،<sup>۱</sup>

منٹو نے اپنے افسانوں میں طوائف کی زندگی کا مطالعہ مختلف پہلوؤں سے کیا ہے۔ اسی  
کے افسانے ٹیک، مدد جالی، خوشیا، بابو گوپی ناٹھ، سرکینڈل پاور کا لیب، سرکینڈوں کے پیچھے،  
مٹی اور کالی شلوار و بو، طوائف کی زندگی کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں  
ہمیں طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کی مختلف تصویر نظر آتی ہے۔ کبھی طوائف میں منٹو ماں  
کو تلاش کرتا ہے تو کبھی بیوی کی شکل و شبیہ دیکھتا ہے۔ کبھی عورت محبوبہ و معشوقہ نظر آتی  
ہے تو کبھی پارسیا اور دینداری کو ڈھونڈ نکالتا ہے۔ افسانہ "جانکی" اور "مٹی" کی اسٹیل  
جیکسن کے اندر طوائف ہونے کے باوجود بھی ماں کی متا کا جذبہ موجزن ہے۔ جس طرح ہر  
عورت کی فطری خواہش ہوتی ہے کہ اس کو ماں جیسے مقدس نام سے موسوم کیا جائے۔ ان  
دو لوں کہا نیوں کے عورت کرداروں میں بھی جذبہ مادری شدت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ یہاں منٹو  
طوائف کے اندر جھانکنے کی کوشش بہت باریک بینی سے کرتا ہے۔ "کالی شلوار" کی سلطانہ کے کردار  
کو دیکھنے کے بعد اس کی شخصیت اس مقولے کا مصداق بن جاتی ہے کہ "یکپڑ میں بھی گلاب  
کھلتے ہیں؟" اس کردار کے ذریعہ منٹو عورت کے اندر مذہبی روایت کی پاسداری کتنی شدید  
ہوتی ہے، کو بہت واضح اور حسین انداز میں پیش کیا ہے۔ چہ ایک طوائف جو ایک و تنہا  
زندگی بسر کر رہی ہے، اس کے اندر کتنی آرزوئیں اور تمنائیں پنہاں رہتی ہیں، انہیں بھی منٹو  
نے سلطانہ کے درون میں جھانک کر بتانے کی کوشش کی ہے۔ "کالی شلوار" کا ہیانہ اتنا خوبصورت  
اور مضبوط ہے کہ قاری مزے لے لے کر بار بار اسے پڑھتا ہے۔ اسی افسانے میں منٹو نے طوائف کی

۱۔ خاکہ "میر دوست، میر دشمن" عصمت چغتائی بشمول "منٹو، شخصیت اور فن" از پیر محمد گوجال، مقل ص ۳۶



زندگی کے کوائف امدالیہ کو بہت ہی حسین و پر تجسس انداز میں بیان کیا ہے۔ طوائف کے موضوع پر منٹو کا سب سے مشہور افسانہ ”ہٹک ہے۔ جس میں سوگندھی جو ایک ادھیڑ عمر کی طوائف ہے، کی نفسیات کی معنوی کی گئی ہے۔ سوگندھی ایک رات گھینا شراب کے نشے میں دھت اپنے پلنگ پر لیٹی ہے۔ اس کے سینے میں جلن ہو رہی ہے۔ رات کے پچھلے پہر اس کا دلال رام لال دروازے پر اس لیے دستک دیتا ہے کہ وہ ایک اسامی کو لایا ہے۔ بیماری کی حالت میں بھی دھند کی بھوری کے تحت وہ دروازہ کھولتی ہے اور اسامی جو گاڑی میں بیٹھا ہے، اس کے پاس جاتی ہے۔ لیکن اسامی کی نظر جیسے ہی اس کے ادھیڑ عمر چہرے پر پڑتی ہے اس کے منہ سے حقارت آمیز لفظ ”اوہ نہ“ نکلتا ہے۔ اس اوہ نہ کی آواز سے سوگندھی کے ذہن میں جو لہو فان اٹھتا ہے، اسے منٹو ہی پیش کر سکتا تھا۔ اس اوہ نہ سے سوگندھی کے جذبات وصال<sup>ت</sup> میں طبعیاتی آجاتی ہے۔ اس کی خودداری بیدار ہوتی ہے اور وہ اس اوہ نہ کو اپنی ہٹک تلم کرتی ہے۔ پھر اس کو اپنی عمر کا بھی احساس ہوتا ہے جس سے وہ اپنے کو بے کار سمجھنے لگتی ہے لیکن اس میں زندگی کو جینے کی شدید خواہش سے بھی انکار نہیں ہے۔ یہ افسانہ عورت کی ذات میں خودداری کی صفت پر مشتمل بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ اس افسانے میں منٹو کے فن کی تکمیلیت اپنے پورے شباب پر نظر آتی ہے۔ افسانہ کا تار و بود و حسین بیانیہ، نادر مرقع نگاری، خوبصورت تشبیہات و استعارات سے تیار ہوتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو کا فن معراج کمال کو پہنچ گیا ہے۔ بقول وارث علوی :

”عورت طوائف بنتی ہے تو اس کے اندر کی

عورت مر رہی جاتی بلکہ اپنے انسانی تقاضوں اور رویوں

کے ساتھ زندہ رہتی ہے۔ طوائف پر اپنے افسانوں میں

منٹو کا سر دکا رہی رہا ہے کہ قحبہ خانہ کی گھونٹی فضا

میں وہ ان جعلیوں کو دیکھ لے جو طوائف کی بنیادی اُفتاب

اور عورت پن کی دلیل ہیں۔ منظر طوائف کو - Sentim

entailize اور idealize اپنی کرتا۔ اس

کی اخلاقی شخصیت کا نقش بٹانے کے لیے اس سے کوئی

بے لوثی یا ایثار نفسی کا کام نہیں کراتا۔ منظر کے لیے طوائف

کی اچھائی اور برائی کا پیمانہ اخلاقی تو ہو ہی نہیں سکتا۔

اب وہ اپنی انسانیت ہی سے ہمیں متاثر کر سکتی ہے۔

برصغیر کی تقسیم کے بعد اور پاکستان کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی ہندو مسلم نفاق کے تحت

فرقہ وارانہ فسادات شروع ہو گئے۔ قتل و غارتگری کا بلزار گرم ہو گیا۔ عورتوں کو برہنہ کر کے ان

کے ساتھ زنا با الجبر جیسا گھنونا کھیل کھیلا گیا۔ انسانیت کراہ اٹھی۔ پڑوسی، پڑوسی کا خون پینے پر آمادہ

ہو گیا۔ گویا کہ چاروں طرف افزائے اور طوائف الملوک کا عالم چھا گیا۔ انسان کے اندر کا جبر باجگ

اٹھا۔ ہندو مسلمان ایک دوسرے کے خون کے پیاسے بن گئے۔ انسانیت کا خون نہایت ہی سفالی اور

بے رحمی سے بہایا جانے لگا۔ ظلم و بربریت کا ننگا ناچ ہونے لگا جس کی وجہ سے پوری انسانی برائی

شرم سار و پشیمان ہو گئی۔ ایسے میں ادیبوں کو اپنا قلم اٹھانا اور ان کے خلاف علم بغاوت بلند کرنا

لازمی ہو گیا۔ منظر بہت ہی مناسب افسانہ نگار تھا۔ وہ بھی یہ خونی کھیل اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا

تھا۔ لہذا اس کی حسیت بیدار ہوئی اور اس نے اس درندگی کے خلاف آواز اٹھائی۔ اور نہایت

ہی صیرت انگیز افسانے تحریر کیے۔ "ہنڈا گوشت"، کھول دو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، سانچہ فساد پر لکھے گئے

منظر کے نائندہ افسانے ہیں۔ "ہنڈا گوشت" ایک سکھ فساد، ایرن سنگھ اور اس کی بیوی کی

کہانی ہے۔ ایشرنگہ مردہ عورت کے ساتھ زنا کرتا ہے اور اس انکشاف کے بعد کہ اس نے جس عورت کو اپنی ہوس کا نشانہ بنایا وہ مردہ تھی، شدید نفسیاتی مسئلے کے تحت اپنی مردانہ قوت سے محروم ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کو وہ خوشی نہیں دے پاتا ہے جو ایک شوہر کو دینا چاہیے۔ جبکہ اس کی بیوی اس خوشی کے لیے ہر طرح کے ہتھکنڈے اپناتی ہے۔ اخیر میں جب وہ آمادہ نہیں ہوتا ہے تو اس کے سینے میں کریڑاں گھونپ دیتی ہے۔ یہ بہت ہی درد بھری کہانی ہے جس میں منٹو نے تلخ حقیقت کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ ”کھول دو“ میں بھی ایک مسلم لڑکی کو موضوع بنا کر منٹو نے مذلل انسانیت کی عکاسی کی ہے۔ لیکنہ کے ساتھ اس کی اپنی ہی برادری کے رضا کاروں کے ذریعہ جوانی کو بچوڑا گیا ہے کہ مارے خوف وہراس کے ڈاکٹر کو اس کے باپ سے یہ کہنے پر کہ لکھڑی کھول دو کی آواز پر اس کے مردہ جسم میں حرکت ہوتی ہے اور وہ اپنی شلوار کا ازار بند کھولنے لگتی ہے۔ اس سے معلوم یہ ہوتا ہے کہ اس کے ذہن میں کھول دو کی آواز اس قدر سرایت کر گئی ہے کہ وہ ہر کھول دو کی آواز کو اپنی شلوار کے ازار بند کھولنے کی ہی آواز سمجھتی ہے۔ یہاں منٹو نے جس حقیقت کی عکاسی کی ہے اس سے انسانی درندگی بلا قید ہندو مسلم اپنے پورے شباب پر نظر آتی ہے۔ ”توبہ ٹیک سنگھ“ بھی بٹوارے پر عمدہ اور بے مثال نفسیاتی کہانی ہے۔ اس میں منٹو نے ایک پاگل کے ذریعہ انسانی نفسیات کی بہترین عکاسی کی ہے۔ بقول اظہر بر وزیر:

”منٹو نے فسادات پر بہت اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔

یہ سچ ہے کہ اس کو ان کہانیوں کے اندر فساد کے پیچھے کوئی سامراجی ہاتھ نظر نہیں آتا۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ منٹو نے اپنے یہ افسانے ترازو سے تول تول کر نہیں لکھے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کا حساب برابر نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ منٹو نے فسادات میں ہندوؤں اور مسلمانوں

### کو تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی<sup>۱</sup>

الغرض، منثور افسانہ نگاری کا شہنشاہ تھا۔ اس کے موضوعات، انسانی زندگی کے کسی ایک پہلو کے موضوعات نہیں ہیں بلکہ وہ اپنے افسانوں میں انسان کے درون میں جتنی ہیجاناٹا و میلانات کو مختلف زاویوں سے دیکھنے پر کھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے افسانے انسانی زندگی کے مختلف محرکات و عوامل کا احاطہ کرتے ہیں۔ وہ اپنے موضوعات کو پیش کرتے ہوئے فنی لوازم کا بھرپور خیال رکھتا ہے۔ اس کی جتنی بھی کہانیاں ہیں، سبھی کو پڑھ جائیے، کہیں بھی جھول نظر نہیں آتا۔ انہیں تجربات و مشاہدات کی وجہ سے منثور ادوار افسانہ نگاری میں بقائے دوام حاصل کر رہا ہے۔

۱۔ پیش لفظ؛ منثور کے ناائندہ افسانے از اظہر پرویز ص ۲ مطبوعہ ایس۔ کے۔ پرنٹریس، دہلی ۱۹۸۱ء

بَابِ دوم

”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“  
(تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ)

۱۹۹۰ء کے آس پاس ترقی پسند تحریک کا زور کم ہونے لگا تھا ہماری ادبی دنیا میں انقلاب لڑکی گونج سنائی دے رہی تھی۔ بھوک پیاس، طبقاتی کشمکش، جنسی بے راہ روی، جاگیردارانہ استعمار، مزدوروں کی مفلوکہ حالی، نفسیاتی پییدگی، معاشی نابرابری اور غازی حقیقت نگاری جیسے موضوعات پر نئے افسانے اتنی بڑی تعداد میں شایع ہو چکے تھے کہ اب ان میں قاری کے لیے کوئی کشش باقی نہیں رہ گئی تھی۔ اس طرح افسانوی ادب میں نئے موضوعات اور اظہار کے نئے اسالیب کی جستجو شروع ہوئی۔ جس کے ردِ عمل کے نتیجے میں ہمارے ادب خاص کر افسانوی ادب میں جدیدیت کے رجحان کا فروغ ہوا۔ جدیدیت ایک واضح، صحت مند اور لازماً اصطلاح ہے۔ جس کا دائرہ عمل چیت وسیع اور زرخیز ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے اپنی کہانیوں میں موضوعات کا تنوع، تکنیک میں جدت، خیالات میں وسعت کے ذریعہ قاری کی پوری ذات کو لطف و انبساط فراہم کیا۔ جس میں وجودیت، انفرادیت، میکانیکیت، تہذیب کا ارتقاء، معاشرے کا زوال، تنہائی، نازہ اقدار کی تلاش، روحانیت کی تلاش کا مطالعہ کرتے ہوئے علامت نگاری، تجرید نگاری، تمثیل نگاری، شعور کی رد جیسے اہم تکنیکی تجربے کیے جس سے ہمارا قاری نا آشنا تھا۔

جدید افسانہ نگاروں میں جن افسانہ نگاروں نے مقبولیت و شہرت کی بلندیوں کو چھوا، ان میں سریندر پرکاش کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ سریندر پرکاش اپنی تخلیقی قوت اور افسانہ نگاری کے فن پر بے مثال گرفت کے سبب معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز اور

نمایاں ہے۔ انہوں نے اردو افسانہ کی روایت سے استفادہ کے ساتھ ہی انفرادیت اور علیحدہ شناخت قائم کرنے کے لیے جو صورتیں تلاش کیں وہ انہیں سے مختلف ہیں۔ جن کا تجزیاتی مطالعہ اردو کے موجودہ افسانوی ادب اور اس کے آئندہ امکانات کی نئی راہیں کھولنے سے عبارت ہے۔ ان کے افسانے سیاسی استحصال، ثقافتی زوال، عصری واردات، زخمی موسسات، ذہنی انتشار، ذات کی دریافت، شخصیت کی شناخت، قلبی واردات، وجودی افکار، نفسیاتی استعمال، تنہائی کا کرب، اجنبیت کا عذاب، رشتوں کا ابتذال، معاشرے کا زوال جیسے موضوعات پر مشتمل ہیں۔ ان کی توجہ عصری افسانوں کی ساخت پر مرکوز ہے۔ ان کی کہانیوں میں یہ کوشش رہی ہے کہ معنوی حیثیت سے وہ عناصر جھٹ پائے جائیں جو موجود تو ہوں مگر گرفت میں نہ آسکیں، جو محسوس تو کیے جاتے ہوں مگر ان کا نقش نہ بنایا جاتا ہو، جنہیں لکھا تو گیا ہو مگر اہلکار نہ گیا ہو، جنہیں سمیٹ کر لفظ تو دیا جاتا ہو مگر گھیر کر شکل نہ دی جاتی ہو، جن کی کہانیاں لاکھ گئی ہوں مگر علامتی تحریری صورت گری نہ کی گئی ہو۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ سرنیدر پرکاش کی کہانیاں خواب و بیداری کے بیچ جھولتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ جس کے باعث وہ اپنے معاصرین میں منفرد دیکھتا ہیں۔ بقول شمس الرحمن ماروٹی :

”سرنیدر پرکاش نے خواب کی تخیلوں کو صرف

مشینی طرز پر نہیں اپنایا ہے (یعنی ان افسانوں میں

میر العقول واقعات اور ناقابل یقین قلب مابہیت کا

ذکر صرف برائے ریب داستان نہیں ہے) بلکہ انہوں

نے ان افسانوں کے ذریعہ شعور و احساس کی اس نیم

بیدار منزل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے کہ جہاں

تجربہ سپر ایگو (Super Ego) کی فیرو و بند

میں محسوس نہیں ہوتا بلکہ آزاد تلذذہ خیال کے سہارے  
نہ نئی شکلیں بناتا ہے،<sup>۱</sup>

دراصل علامتی اور تجریدی رجحان نے افسانے کی پوری ساخت کو ایک نئے رنگ  
آہنگ میں ڈھال دیا ہے۔ اسی لیے سریندر پرکاش کے ابتدائی افسانوں میں تو روایت  
کی تقوڑی بہت مبہم شکل نمودار ہوتی ہے لیکن جن افسانوں میں ان کی فنی تکمیل اپنے عروج  
پر نظر آتی ہے ان افسانوں میں روایت سے انحراف کی صورتیں شدت سے محسوس ہوتی ہیں۔  
اسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ سریندر پرکاش نے روایتی قیود کو توڑتے ہوئے اپنے قلم کو روایتی  
افسانوں سے الگ رکھتے ہوئے کافی مختلف کہانیاں لکھیں۔ بلاشبہ تجریدیت، علامتیت اور  
تمثیلیت کے رجحان نے حقیقت کا ایک نیا ادراک عطا کیا، ایک نئی طرح کی سوچ دی، نئے  
طرز کا اظہار بیان دیا۔ جس سے افسانے کی خارجی اور داخلی ہیئت میں زبردست تبدیلیاں  
رو نما ہوئیں۔ ان رجحانات کو پروان چڑھانے میں سریندر پرکاش کا وسیع مطالعہ، فنکارانہ  
شعور، لفظیاتی صنعت گری اور تجرباتی جدت کا بڑا دخل ہے جس کے سہارے انہوں نے  
اسی نوزائیدہ بچے کی پرورش و پرہیز و پرداخت میں کوئی کوتاہی نہیں برتی جس کی وجہ سے ان  
کی کہانیوں میں ان رجحانات کی مکمل کامیاب شکل نظر آتی ہے۔ علامت سازی سے ان کو خاص  
مناسبت ہے جس کے باعث ان کے افسانے جس میں علامت، تجرید اور تمثیل کی فراوانی  
ہے خاصے موضوع بحث رہے ہیں۔ عموماً حالات ان کی کہانیوں کے کرداروں کے لا شعور پر  
اثر انداز ہوتے ہیں اور اسی کا رد عمل ان کے افسانوں میں جگہ پاتا ہے۔ دو مبہم شخصیات  
ان کے بیشتر افسانوں میں جا بجا گھومتے چرنے نظر آتی ہیں اور قاری کو خواب و خیال



کی دنیا کی مخلوق معلوم ہوتی ہیں۔ جن کی گفت و شنید سے ایک انجانا غوغا اور انجانی متر حاصل ہوتی ہے۔ ان کے حرکت و عمل سے قاری ہوش، پریت، راکشش اور پریوں کی دنیا میں سفر کرنے لگتا ہے۔ حالانکہ یہ سارے کردار ہمارے اپنے معاشرے کے کردار ہوتے ہیں جن کی شکلیں داخلی شکست و ریخت سے بنی اور بگڑتی رہتی ہیں۔ ان داخلی طوفانوں کا اتار چڑھاؤ ہماری ظاہری شکل پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جس کو عام آدمی اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا۔ یہ صرف ماہرین نفسیات ہی شناخت کرتا ہے۔ سرنیدر پرکاش نے اپنی کہانیوں میں ایک ماہر نفسیات کی طرح انسانی داخلیت کا مطالعہ کیا اور اسے اپنی کہانیوں میں پیش کیا۔ ملاحظہ ہوں کی ایک کہانی "آپ بیتی" کا یہ حصہ جس میں انہوں نے انسانی شبیہ کی کتنی بے ایک شکل پیش کی ہے :

"میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا، ناگیں قویاً  
کا اپنے لگی تھیں۔ "اف! میری سانسیں رک گئیں۔  
وہ اندر موجود تھا، اور ایک بڑے سے لکڑی کے تخت  
پر ناگیں چیلے سو رہا تھا۔ اس کے پاس ہی ایک  
عورت بیٹھی تھی جس کے جسم پر بس تن ڈھانپنے کے  
لاٹو لباس تھا۔ اس کے بال بکھرے ہوئے اور چہرہ  
ویران۔ دونوں پاؤں میں لوہے کی زنجیریں پڑی تھیں۔  
پاس ہی زمین پر ایک مٹی کے پیالے میں پانی رکھا  
تھا اور ایک لوٹی ہوئی پلیٹ میں کچھ کھانے کا سامان  
عورت جھک کر اس کے پاؤں کے تلوے چاٹنے لگی۔ بھر  
ہی لمحے وہ اٹھ کر بیٹھ گیا۔ عورت ہنسنے لگی۔ گھٹی گھٹی سی

عجیب سی ہنسی تھی وہ! میوے غور سے دیکھا اس آدمی  
 کے ماتھے پر دو چھوٹے چھوٹے سینگ اُگ آئے تھے سنے  
 والے دونوں دانت بڑھ کر ہونٹوں سے باہر نکلے ہوئے  
 تھے۔ اسی سے پہلے کہ میں ایک خوفناک جینچ کے ساتھ  
 زمیں پر گر پڑتا، میں نے وہاں سے جاگ کر دیو اچاند  
 اور تیزی سے بڑی سڑک کی طرف بڑھے لگا۔ میرے  
 قدم منوں بھاری ہو رہے تھے۔ اس واقعہ کی وجہ سے  
 میں کئی روز تک ذہنی طور پر بالکل ماؤف رہا۔<sup>۱</sup>

حالانکہ مندرجہ بالا بیان ان کے تخلیقی عمل کا علامتی اظہار ہے لیکن یہ عام قاری  
 کے ذہن میں ان بیانات سے جو شکل اجڑے گی وہ ڈرامائی اور خواب کی دنیا کی شکل ہوگی۔  
 سریندر پرکاشی کے یہاں یہ اور اسی قبیل کے کرداروں کی کثرت ہیں۔ بیشتر افسانوں  
 میں نظر آتی ہے جو حقیقی دنیا سے دور خواب و خیال کی دنیا میں سیر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں  
 کا فرد اپنی شناخت معاشرے کے وسیلے سے ہنسی کرتا بلکہ اپنی ذات کے آئینے میں خود کو دیکھتا  
 ہے۔ اور پھر وہ آفاقی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے گھروندے سے نکلنا چاہتا ہے۔  
 جس میں وہ صدیوں سے مقید رہتا ہے۔ ماحول کا گھٹن، تنہائی اور کسپری کا کرب اور مایوسی  
 ان کے افسانوں کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہیں۔ ان کی کہانیوں میں قدیم ہندو <sup>ہندو</sup> مذہب و تقالید  
 کی عظمت اور جدید معاشرے کی بے ہمتی اور اقدار کا زوال اور جدید معاشرے کا ارتقا اور  
 اسی میں پلنے والے انسانوں کی افتاد طبیعت اس طرح پہلو پہلو نظر آتے ہیں کہ ہماری

تہذیب کے عروج و زوال کی تاریخ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا ان کے افسانوں میں قدیم سے جدید کا سفر بہت خاموشی کے ساتھ اپنی پوری فنی رمنائی و گہرائی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ ہندو دیومالا و اساطیر سے بھی وہ بخوبی واقف نظر آتے ہیں جس کا جاہبہ استعمال ان کی افسانوی یا منت میں نظر آتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا بے محابہ لیکن بازی گرانہ برتاؤ انہیں اپنے معاصرین سے منفرد و ممتاز کرتا ہے۔

علامتی اور تجریدی افسانوں کے رجحان کو سرنیدر پرکاش نے فروغ دے کر ہمارے افسانوی ادب کو اسی مقام پر پہنچا دیا جہاں سے ہماری کہانی عالمی ادب کی کسی بھی بڑی زبان سے آنکھ لا سکتی ہے۔ ان کی کہانیاں فنی تکمیل کے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ سرنیدر پرکاش کے موضوعات بھی انسان کی انفرادی زندگی اور سماجی مسائل سے منسلک ہیں۔ جدید معاشرے کے مسائل، شخصیت کا زوال، مشینی تہذیب کا پھیلاؤ اور اس تہذیب کی سرومہری، جدید انسان کی ذہنی افسردگی اور صنعتی و میکانیکی دور میں پیدا ہونے والی ذہنی علمدگی اور مایوسی، اقتصادیات کا غیر سائنسی نظام، سیاسی استعمال اور داخلی کیفیات کے اسرار و رموز جیسے جدید موضوعات ان کے افسانوں میں فنی مہارت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔

سرنیدر پرکاش نے اس مدی کی پانچویں دہائی کے وسطی زمانے میں افسانوی ادب میں قدم رکھا اور مسلسل دبے تکان تنقید و تنقیص کی پرواہ کیے بغیر خاردار ڈگریہ سفر کرتے رہے۔ ان چار دہائیوں کے لمبے سفر کے باوجود بھی ان کے افسانوں کی اہمیت و افادیت میں کبھی کوئی کمی نہیں آئی۔ اور آج بھی ان کی تخلیقی شخصیت پوری طرح فعال ہے۔ جو اسی بات پر دلالت کرتی ہے کہ انہوں نے جدیدیت کے دور میں بھی اردو ادب کے قارئین کو محفوظ و مسرور کیا اور آج جبکہ چاروں طرف مابعد جدیدیت کا شور و غوغا ہو رہا ہے، اپنی اہمیت و افادیت تسلیم کر رہے ہیں۔ ان کے انہیں فضائل کی بنیاد پر جدید اردو ادب کے مشہور ناقد وارث علوی نے سرنیدر پرکاش

کی شخصیت اور ان کے افسانوں کی فنی و تکنیکی خوبیوں کا اعتراف ان لفظوں میں کیا ہے :

”سریندر پرکاشی کا افسانہ اسی معنی میں تجریدی نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں کردار، واقعات، کہانی اور منظر کی دبازت اور گھنا پن ہے لیکن سب کی طلب ماہیت ہو گئی ہے۔ واقعات حقیقی دنیا کے حقائق کی علامتیں ہیں۔ کردار برے برے نہیں ہیں۔ لیکن وہ اجداد و محض نام بھی نہیں ہیں۔ وہ اتنے ہی حقیقی ہیں جتنے خواب کی دنیا کے لوگ حقیقی ہوتے ہیں۔ مناظر بھی بھی ہیں لیکن ان کے نقش و نگار حقیقی نہیں۔ وہ سرریلی تصویروں کی مانند ہیں۔ عجیب و غریب لیکن مٹا سہے۔ کہانی بھی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔ کیوں کہ ریشم کے کپڑے کی مانند وہ اپنے لعاب سے اپنے چاروں طرف ریشموں کا جال بنتی رہتی ہے۔ یہ تمام مواد خود اٹھا کڑھا ہے کہ افسانہ تجریدی نہیں جن پاتا اور اسی لیے اسی میں کوئی ایسا خلا پیدا نہیں ہوتا جسے پر کرنے کے لیے سریندر پرکاشی کو اسلوب یا شاعرانہ خطابت کا سہارا لینا پڑے۔ لیکن یہ مواد گلاھا ہونے کے باوجود علامتی اور سرریلی امیری میں مبتدل ہو گیا ہے اسی لیے افسانے میں تجریدی افسانے کی ایک صفت یعنی مہنی اور لہکا پن پیدا ہو گئی ہے۔ سریندر

پرجاشی کے یہاں زبان کا سب سے خوبصورت اور متنوع  
استعمال ہوا ہے لیکن ان کی زبان افسانہ سے الگ  
کوئی پہچان نہیں رکھتی۔ اس لیے انور سجاد اور بلراج  
مینرا کی طرح اسلوب ان کا سہارا نہیں بلکہ تخلیقی تخیل  
کا فطری عمل ہے۔“<sup>۱</sup>

جدیدیت کی تحریک سے قبل بھی عزیز احمد، ممتاز شیریں، احمد ندیم قاسمی، کرشن  
چندر اور سعادت حسن منٹو کے یہاں کہیں کہیں علامتی اور تجریدی اظہار نظر آتا ہے۔  
منٹو کا افسانہ ”چندنے“ تو اردو کے علامتی افسانوں کا مأخذ و منبع ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔  
لیکن باضابطہ تحریک کی شکل میں پانچویں دہائی کے زمانے میں جدیدیت کی تحریک نے  
منظم طور پر اس کی داغ بیل ڈالی۔ جس کی آبیاری انتظار حسین، بلراج مینرا، بلراج کوہل  
انور سجاد اور سریندر پرکاش جیسے رہنما افسانہ نگاروں نے کی۔

سریندر پرکاش کا افسانوی مجموعہ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ جنوری ۱۹۶۸ء  
میں منظر عام پر آیا۔ جو تجریدی و تمثیلی اور علامتی افسانے کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت  
رکھتا ہے۔ اسی مجموعے نے روایتی افسانوں کی سرانگیزی کو توڑا۔ یہیں خواب غفلت سے  
بیدار کیا۔ ایک نئی جہت عطا فرمائی اور جدید افسانہ نگاری کی سمت اور رفتار کو متعین کیا  
سریندر پرکاش کے اسی مجموعے میں کل چودہ کہانیاں شامل ہیں جو ان کے ابتدائی دور کی  
بہترین تخلیقی قار دی جاسکتی ہیں۔ جن میں سریندر پرکاش غنی تکمیل کی منزل کی جست  
گامزن نظر آتے ہیں۔ اور روایت کی قید سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں سریندر

پرکاشی کی ان کہانیوں میں جدید موضوعات کو جدید انداز میں پیش کرنے کا فن نظر آتا ہے۔ حالانکہ اس مجموعہ میں شامل سبھی کہانیوں کو فن پران کی گرفت کی اچھی مثال نہیں کہا جاسکتا لیکن بیشتر تر کہانیاں فن اور تکنیک کے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ اس مجموعے میں کہانیاں اپنی تخلیق یا اشاعت کے اعتبار سے مرتب نہیں کی گئی ہیں بلکہ ابتداء میں انہوں نے ان کہانیوں کو رکھا ہے جو فنی اور تکنیکی طور پر بہت اچھی ہیں۔ درمیان میں کمزور کہانیوں کو رکھا گیا ہے اور آخر میں اچھی کہانیوں کو شامل کیا گیا ہے۔ اس طرح وہ کمزور کہانیاں بھی اچھی لگنے لگتی ہیں۔

سریندر پرکاشی کے اس مجموعہ کی کہانیوں میں بنیادی طور پر جن موضوعات کو پیش کیا گیا ہے ان میں تہذیبی تعارضات، رشتوں کی شکست اور رینٹا، شخصیت کی تلاش، محکم شدہ مافیہ کی دریافت، ذہنی انتشار، موجودہ سائنسی اور میکانیکی و صنعتی تہذیب کا پھیلنا، تنہائی کا کرب، اجنبیت کا احساس، علمی و ثقافتی ابتذال، تہذیب کا ارتقاء، جنسیت کا پہچان، زخمی محسوسات وغیرہ اہم ہیں۔ جنہیں سریندر پرکاشی نے اپنے منفرد علامتی و تجریدی انداز بیان کے ذریعہ بہت ہی دلآویز اور رفت آمیز بیان کیا ہے۔ انہوں نے اپنے ان افسانوں میں شعور کی رو اور وقت کے بہاؤ سے ہر پورا استفادہ کیا ہے۔ 'شعور کی رو' کی تکنیک میں داخلی خود کلامی کی بڑی اہمیت ہے۔ افسانہ اکثر و بیشتر اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ کردار اپنی داخلی زندگی کے حالات و کوائف کو بیان کرتا ہے اور قاری کرداروں کے خیالات اور لا شعور کی گہرائیوں میں اترتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ جو رمز ایما سے ہر پور ہوتی ہے۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم کے افسانوں کا 'میں' (صنف واحد تکلم) اسی داخلی خود کلامی کے ذریعہ اپنا ذہنی سفر شروع کرتا ہے۔

بقول محمود ہاشمی :

”سریندر پرکاش کا یہ مجموعہ اردو افسانے کے ایک نئے متحرک اور زندہ رجحان کو پیش کرتا ہے۔ نینزان افسانوں کا خیر عہد جدید کے ان مسائل، محاسنات اور موضوعات سے اٹھا ہے جو ہمارے عہد کے آدمی کی سرشت بن چکے ہیں۔ ایسا آدمی جو وقت کے ارتقائی تصور سے عاری ہے اور اس کائنات میں بے امان ہونے کے باوجود زندہ ہے۔ سریندر پرکاش کے سبب سے تر افسانے اسی سچائی کا اظہار ہیں۔ ان میں ایک ایسی بے نام سایہ آسائیت ہے جس کا عہد موضوع اور موضوع کی تنوعیت سے ماورای ہے جو حال کے صیغے میں متحرک ہے اور زندگی اور موت کے درمیان زندگی کو اپنے لیے منتخب کرنا چاہتی ہے۔ یہ شخصیت جو کائنات گیر احساس رکھنے والی ذات ہے اپنے عہد کے دیگر تصادمات کے علاوہ اس تہذیبی بیگانگی سے سے سخت ہراساں ہے جس کے باعث فرد کی آزادی بے معنی اور سوسائٹی کی تنظیم محض ایک فریب اور جبر معلوم ہوتی ہے۔“<sup>۱</sup>

دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم کی پہلی کہانی ”رونے کی آواز“ ہے جو بظاہر تہذیبی پیچیدگیوں اور بے ہنگم لگتی ہے لیکن جب قاری پر سریندر پرکاش کے مخموم ملامتی پیرایہ اظہار کا راز

۱۔ شب خون؟ تبوہ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ مبہر محمود پرکاشی ص ۳۲ شاعر و نقاد ۱۹۶۸ء لاہور

منکشف ہوتا ہے لہٰذا وہ عصری حقائق میں نئی بصیرت اور معنویت کے ساتھ تازہ اقدار کی تلاش اور اپنے زمانے کی روح کی دریافت شروع کر دیتا ہے۔ اور کہانی سے ہر پور لطف حاصل ہوتا ہے۔ اس مجموعہ کے پہلے افسانے "رونے کی آواز" میں علامتی نظام کی تعمیر بہت خوبصورت اور فنی سوجھ بوجھ کے ساتھ ہوئی ہے۔ اس کی تمام علامتیں ایک دوسرے سے مربوط نظر آتی ہیں۔ حالانکہ اس کی مرکزی علامت کو سمجھ لینے کے بعد تمام علامتوں سے پتہ چلتے لگتا ہے اور خود بخود کہانی کی معنویت ابھر کر سامنے آ جاتی ہے۔ افسانے کا تار و پود خواب میں تیار ہوتا ہے جس کا بنیادی موضوع "عہد جدید کے جم غفیر میں ذات کی تلاش" ہے جس کو سریندر پرکاش نے منقبط علامتوں کے ذریعہ خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانے کی ابتدا ایک گیت سے ہوئی ہے جس کے بول ہیں: "فلاور انڈر ٹری ایز فری" (Flower under tree is free) جس کے ذریعہ افسانہ نگار مگرٹی ہوئی قدروں اور ہندوستانی تہذیب پر مغربیت کی چٹا کی جانب اشارہ کرنا چاہتا ہے۔ اس کہانی کا ابتدائی ہیٹھارے کے ذہن میں ایک سوال پیدا کرتا ہے کہ کیا درختوں کے سایے تلے خود رو پودے آزاد رہ سکتے ہیں؟ کیوں کہ سائنس یہ بتاتا ہے کہ کسی جی بڑے درخت کے سایہ میں چھل اور پھولے پودوں کی نمو تو ہو سکتی ہے لیکن اس کے سایہ سے سورج کی کرنیں ان پودوں تک نہیں پہنچ پائیں گی جس کی وجہ سے ان پودوں اور پھولوں پر مایوسی و محرومی چھائی رہے گی۔ ہمارے جدید معاشرے کا جی یہی حال ہے جو مغربی تہذیب سے ارتقاء پذیر اور صحت مند و توانا تصور کیا جاتا ہے، کی آمد سے اس کا جدید معاشرے کا فرد غم و یاسیت کا شکار ہے یا پھر جاری اپنی قدیم تہذیب پر اداسی اور بے پروائی ہوئی ہے یا ہمارا کلچر پامال ہو رہا ہے۔

اس افسانے میں میکالکی دور کے انسان کی ذہنی افسردگی کا ذکر بھی بہت خوش اسلوبی سے کیا گیا ہے۔ ہمارے جدید معاشرے کا انسان اس قدر مسائل کے جزیروں میں پھنسا ہوا



ہے کہ نجات کی راہ نظر ہی نہیں آتی۔ آدمی مسائل اور ان کا حل تلاش کرنے میں متلف حقروں میں  
بٹ گیا ہے اور اس کو اپنے وجود کا احساس نہیں رہا۔

اس کہانی میں سریندر پرکاش نے کچھ ذیلی علامات جی خلق کی ہیں جو بنیادی علامت  
کے انشلاکات ہیں۔ مثلاً دشمنو بابا کی سرسوتی سے پیلی شادی، پرکاشی کے ساتھ دوسری شادی،  
دشمنو بابا میٹھا لالوجی میں اس کا نجات کے پالنے پر ہیں اور سرسوتی علم کی دیوی ہے اور لکشمی دولت  
کی۔ اس دیو مالائی علامت کے حوالے سے جدید معاشرے میں علم و دولت کی کش مکش کو پیش  
کیا گیا ہے۔ ہمارے معاشرے سے علمی فقدان اور دولت کی طرف بڑھتی ہوئی رغبت کو سریندر  
پرکاش نے بہت غائر مطالعہ کیا ہے۔ اور انہوں نے یہ بتایا ہے کہ دشمنو جب پہلے معمولی آدمی تھے  
یعنی زمانہ قدیم میں انہوں نے سرسوتی نامی عورت سے شادی کر لی اور اپنی علم کی پیاس بجھائی۔  
لیکن انہوں نے جب میدان کارزار میں قدم رکھا تو یہاں کی چکا چوند سے اس قدر متاثر ہوئے  
یعنی جدید معاشرے کی جدید آرائش و نمائش کی خواہش ان میں پیدا ہوئی جس کی تکمیل صرف  
لکشمی یعنی دولت ہی کر سکتی تھی۔ لہذا وہ لکشمی سے بیاہر جاتے ہیں اور سرسوتی کی جانب سے  
بے پرواہ ہو جاتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مادی آلائشوں سے آج کا معاشرہ اس  
قدر مانوس ہو چکا ہے کہ علم کی جانب سے بے قرہی برتی جانے لگی ہے۔ جو عہد حاضر کا بہت بڑا  
المیہ ہے۔

نمارت اور ان کی مشترکہ دیواروں کی علامت ہمارے قدیم معاشرے میں آپسی مالی  
چارے بھٹ و افوت، اطلاق و اقدار اور سماج میں اجتماعیت کی طرف اشارہ ہے۔ جن کا تصور  
عہد حاضر میں ناپید ہوتا جا رہا ہے۔ انفرادیت اجتماعیت پر غالب ہو رہی ہے۔ قدریں پامال  
ہو رہی ہیں۔ کوئی کسی کا پرسان حال نہیں۔ سبھی اپنے آپ میں گم ہیں۔ جس کی وجہ سے  
معاشرے کا ہر فرد تنہائی اور اکیسیت کے کرب سے دوچار نظر آ رہا ہے۔ اسے اپنے رونے

کی آواز، جو اس کی اپنی ذات کے اندر سے آرہی ہے، محسوس نہیں ہوتی۔ اس کہانی میں سرنندر پرکاش نے وقت کو بہت ہی صبراً بیان میں پیش کیا ہے۔ وقت سرنندر پرکاش کا محبوب موضوع ہے جسے انہوں نے اپنے پیشتر افسانوں میں مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو اس کہانی میں وقت کے علامتی بیان کا انداز :

”صبح سب سے پہلے سارسی کی طرح اڑتا ہوا میں  
اسی غارت نکس جانا ہوں جہاں ایک عورت فوجی عورت  
کیبن میں مٹلاسی ٹاپ کی مین پر اپنی سفید مریں  
باہنیں چیلانے گھومنے والی کرسی پر بیٹھی رہتی ہے۔  
وہ اپنے سفید بالوں کو ہر روز رنگ کے خضاب سے رنگ  
کراتی ہے۔ مین پر چلی ہوئی اس کی باہنیں۔ اس  
طرح لگتی ہیں جیسے کسی عورت کی برہنہ ٹانگیں ہوں۔“

سارسی کی طرح صبح سے پہلے اڑ کر جانا ہی رمزی بیان ہے معاشرے کا دنیاوی فرودوں کی تلاش میں پریشانی و میرانی کا۔ آج کے دور کا ایہ ہے کہ جو شخص جتنا بڑا بے ضمیر ہوگا وہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ وقت کو سندرہ بالا اقتباس میں کتنے صبراً انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عورت کا باہنیں چیلانا گھڑی کی سوئیوں سے مراد ہے۔ اور گھڑیوں میں مٹلاسی ہوتا ہے، اس ٹیل مراد ہے گھڑی کے اس حصے سے جس پر سوئیاں گھومتی ہیں۔ سوئیاں گردش کرتی ہیں کام و وقت کا سفر شروع رہتا ہے۔ جس میں سفید بال سے مراد وقت کا دن کا سفر جو کناہ ہے خوشیوں، مسرتوں کا، فرودوں کے پورا ہونے کا اور

خطاب سے رنگ کر آنا مراد ہے رات سے جو علامت ہے غم و اندوہ کا، تاریکی کا، ہجر کا، تنہائی کا۔

آج کے دور کے انسانوں کا سب سے بڑا مسئلہ ہے کامیابی و کامرانی کی دھن میں کود کود کرنے کے لیے وہ مگر سے مگر ہوتی حرکت کرنے سے بھی باز نہیں آتا۔ ضمیر نام کی کوئی چیز باقی نہیں رہتی۔ جو قبضہ ہی بے ضمیر ہے وہ اس عالم جدید میں اتنا ہی کامیاب ترین فرد تصور کیا جاتا ہے۔ سریندر پرکاش نے اس کہانی میں راوی کی ذات کو الماری میں بند کر کے کار حیات میں نگل جانا اور چر شام کو واپسی پر ذات کو نکالنے کی علامت کے ذریعہ معاشرے کی بے ضمیری کو اجاگر کیا ہے۔ اور پھر آگے اس کا یہ بیان کہ کسی دن وہ اپنی ذات کو الماری میں ہی بھول کر چلے جانے سے زندگی کے مسائل کو خوشی السلوبی سے طے کرنا بھی اسی بے ضمیری کی غازی ہے۔

کہانی کے واقعات ایک دوسرے سے اسی قدر مربوط ہیں کہ اسی میں سے کسی ایک واقعہ کو ہٹا لیں تو کہانی کا شیرازہ منتشر ہو جائے گا۔ لہذا سریندر پرکاش کے یہاں واقعہ کی تنظیم اسی کہانی میں بہت فنکارانہ شکل میں نظر آتی ہے۔ جس میں حیات کے اسرار و رموز اور آج کے معاشرے کے انسان کی بے سروسامانی جھلکتی ہے۔

اسی مجموعہ کی دوسری کہانی ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ ہے۔ جسے اردو کے علامتی افسانوں کی تاریخ میں کافی مقبولیت اور شہرت ملی۔ اسی کہانی میں بھی سریندر پرکاش نے علامتوں کے نظام کی تعمیر بہت ہی فنی باریکی سے کی ہے۔ جو سریندر پرکاش کی فنی و

اور تکنیکی دسترس کا پتہ دیتا ہے۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" عہد حاضر کے ترقی یافتہ معاشرے کی علامت ہے۔ سمندر پلاٹنگا کر میدان کو عبور کرتے ہوئے وادی میں اترنے والا وہ ارتقاء پذیر انسان ہے جو زمانہ قدیم سے وقت کے پیٹیٹروں اور ہزاروں لگاؤ کے باوجود اپنے سفر پر مسلسل گامزن ہے اور ارتقاء کی اسی منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں وہ اپنے مافی کی تہذیب و ثقافت سے کوسوں دور اس کے لٹ جٹے اور چھن جانے کے غم میں یا اس و حرام کا جسم بنا ہوا ہے اس پر باسیت و مفومیت و پٹر مردی چائی ہوئی ہے۔ اس کے دل میں قدیم زمانے کی خاندانی وابستگی کا کرب، اجتماعیت کے ختم ہونے کی تک شدت کے ساتھ موجود ہے۔

جب قدیم زمانے میں انسان جنگلوں اور پہاڑوں میں رہتا تھا اور وادیوں میں آسمان کی چھت کے سایہ میں زندگی گزارتا تھا تب اس کی ضرورتیں بنیادی حیاتیاتی تقاضوں سے زیادہ نہ تھیں۔ سریندر پرکاش نے اس افسانے میں انسانی ارتقاء کی تاریخ اسی زمانے سے شروع کی ہے۔ اسی لیے کہانی کے آغاز میں آدمی کے اپنے گروہ سے پھرنے کے منظر کو اسی طرح بیان کیا گیا ہے کہ پیچھے رہ جانے والے اس کو ہم جنس جالوزروں کی صورت دکھائی دیتے ہیں سریندر پرکاش نے اس کہانی میں ہماری صدیوں پرانی تہذیب اور ہر اس کی ارتقاء کو بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنی غنی گرفتار کے مسہارے قاری کو مافی سے حال کا سفر بہت آسانی سے کر دیا ہے۔ حالانکہ قاری کے لیے یہ سفر دشوار اور مشکل و پیچیدہ بھی ہو سکتا ہے کیونکہ انہوں نے اس کہانی میں علامتوں کے کثرت استعمال سے ابہام پیدا کر دیا ہے۔ جی کے باعث قاری مختلف سمتوں میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ گو کہ ارتقاء ترقی ہی غنی بصیرت اور علامتی سوچ پر چھوڑ رکھتا ہو تو وہ اس کہانی سے حد درجہ محفوظ اور مسرور ہو گا۔ ملاحظہ ہو یہ پیرا گراف :

”سمندر پہلا ننگ کرہم نے جب میدانِ سمور کیے  
 تو دیکھا کہ پگڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں  
 پر پھیل گئیں۔ میں اک درار کا اور ان پر نظر ڈالی جو بوجھل  
 سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں  
 بے پناہ اپنائیت کے احساس سے لبریز ہو گیا۔ تب  
 علمدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی  
 صورت اختیار کی اور میں انتہائی غم زدہ سر جھکائے  
 وادی میں اتر گیا۔“ لے

سفر کی اس ابتدا سے لے کر اس کے متمدن زمانے میں داخل ہونے کی پوری داستان  
 صرف چند جملوں میں سمیٹ دی گئی ہے :

”وادی میں بے ترتیب درخت جا بجا پھیلے ہوئے  
 تھے جن کے جسموں کی خوشبو فضا میں گھل گئی تھی۔  
 نئے راستوں پر چلنے سے دل میں رہ رہ کے انگ سی  
 پیدا ہوتی۔ سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا  
 تھا۔ میں گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر صاف شفاف  
 چکنی سڑکوں پر آ گیا۔ پختہ سڑکوں پر صرف میرے پاؤں  
 سے جھرتی ہوئی گرد تھی جو میں پگڈنڈیوں سے لے کر آیا  
 تھا یا چرمیرے قدموں کی چاپ سنائی دے رہی تھی۔“

وادی میں اونچے اونچے بے ترتیب درخت ہمارے قدیم معاشرے کا شناخت نامہ ہیں۔ جن میں وسعت اور پھیلاؤ کے علاوہ فطرت سے قربت کا تاثر بھی نمایاں ہے۔ چرہم نے ارتقاء کی منزل عبور کی اور معاشرہ کا قدیم تصور منتشر ہونا شروع ہو گیا۔ جسے انہوں نے گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر صاف ستھری چکنی سڑک پر آنے سے اجاگر کیا ہے۔ پختہ سڑک پر جھرنے والی گرد جسے وہ ازلی آدمی لے کر آیا تھا مافی کے نقوش کے ختم ہونے کا بیان ہے لہذا سریندر پرکاش کی یہ کہانی ہماری تہذیبی ارتقاء کی ترتیب وار تاریخ معلوم ہوتی ہے۔

آتش دان میں بھی ہوئی آگ اخلاقی قدروں کے زوال یا ہر شخصیت کا انجماد یا جدید انسان کی ذہنی افسردگی و مایوسی کی علامت ہو سکتی ہے۔ ٹک ٹک لافنی ٹپکتے ہوئے چلنے والا بوڑھا جوازی انسان کی گرفت میں نہیں آتا دراصل وقت کی تجسیم ہے۔ جسے انسان شروع ہی سے اپنے قابو میں کرنا چاہتا ہے لیکن اسی ناکام رہتا ہے۔ وہ اسی کی گرفت میں نہیں آتا اور مسلسل چلتا رہتا ہے۔ رات کے اندھیرے میں بھی اور دن کے اجالے میں بھی تپائی پر بیٹھ ہوئے بوڑھے کی لوحِ تبا کو پینے کی خواہش، سکون کی خواہش ہو سکتی ہے۔ جو اس میکانکی اور صنعتی دور میں ہر انسان کے لیے لمحہ فکر بن رہا ہے۔ لیکن اسی خواہش کی تکمیل اسی وقت ممکن ہو سکتی ہے جب انسان کا بسے میں ڈھل جائے یعنی بے ضمیر بن جائے۔ کانے میں ڈھلنے سے مراد بے حس و حرکت رہنے یا ضمیر سے قطع تعلق کرنے سے ہے۔ ایک پیرا ہوا سمندر، ایک ریٹ اڑاتا ہوا اور ایک برف کا طوفان بالترتیب عہدِ حاضر کے سامنے انسان کی کثرت یا صنعتی پھیلاؤ، ذہنی انتشار اور افسردگی یا صنعتی پھیلاؤ کی تاریکی، برف کا طوفان یعنی شخصیت میں انجماد اور مشینی معالیم و آلات کا علامتی اظہار ہیں۔

کہانی میں "ولندیزی دروازے" جو "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کی تعمیر میں استعمال ہوئے ہیں، کا بیان ہے۔ ولندیز، نیدرلینڈ (ہالینڈ) کا دوسرا نام ہے جو یورپ کا ایک ملک

ہے۔ ڈولندیزی دروازہ ہمارے موجودہ معاشرے کی غلوٹ تہذیب کی طرف اشارہ ہے جس کی تعمیر میں ہم مختلف تہذیب، یورپی، امریکی، یونانی، سامی، ایرانی تہذیب سے استفادہ کر رہے ہیں۔ اس تہذیبی ارتقاء کی کہانی کے ساتھ ہی ساتھ اس امنانے میں واقعہ کی ایک انفرادی سطح بھی ہے اور اس کا بیان ڈرائنگ روم میں کارنس پر رکھی ہوئی تصویر سے شروع ہوتا ہے۔ اس تصویر میں ایک مرد کو ننھی سی بچی کو اپنی گود میں بٹھائے اور ایک عورت جو اس مرد کے کندھے سے کندھا ملا کر بیٹھی ہے دکھایا گیا ہے۔ دراصل تصویر میں بیٹھا ہوا مرد کوئی دوسرا نہیں ہے بلکہ خود راوی ہے جو اپنی بیوی اور بچی کے ساتھ بیٹھا ہوا ہے۔ انفرادی زندگی کے جو اسلاکات ہیں، ان کا ذکر کئے آتا ہے۔ مثلاً کبھی ہم ہی ایسی ہی تصویر کھنچواتے تھے، وجود کا احساس مٹ جانے کا بیان ہے اور تصویر میں اس کا اس کی بیوی اور بچی کا مسکرانا، لیکن اس مسکراہٹ میں اس کا چہرہ نہیں دکھائی دیتا، ذات کی شناخت اور اجنبیت کی جانب اشارہ ہے۔ اور اپنے کو صومالی ڈھونڈھنا تنہائی میں ذات کی علامت کی دریافت ہے۔ یہ سارے بیانات راوی کی ذاتی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے اس کہانی میں جنس کی معرے بہت خوبصورتی سے کی ہے۔ راوی کے خیال میں سانپ کا بچہ پیلا نا اور سرخ زبان نکالنا، تیزی کے ساتھ پیچھے والے دروازے کی طرف بڑھنا، بیڈ روم میں بیٹھی ہوئی عورت کا انگڑائی نکالنا، یہ سبھی جنس کے علامتی اظہار ہیں۔ سانپ علامت ہے جنس کی تخلیق کی اور سانپ کی سرخ زبان راوی کے اندر جنسی فواہش کی شدت کا کنایاتی بیان ہے۔ سانپ کا تیزی کے ساتھ پیچھے دروازے کی طرف بڑھنا جنس کی طلب میں شدت اور تکمیل کی منزل کی طرف بڑھنے سے مراد ہے جس کی انتہا عورت سے جسمانی رشتہ استوار کرنے پر ہوتی ہے۔ بیڈ روم میں بیٹھی ہوئی

عدت اس کی تکمیل کی طرف اشارہ ہے۔

مختصراً، سریندر پرکاش نے ہماری صدیوں پرانی تہذیبی تاریخ اور اس کی ارتقاء کو بہت چھوٹے سے کینوس پر قلیل مدت میں شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ سمیٹ کر ہماری کہانی کی دنیا میں کامیاب اضافہ کر دیا۔

مجموعہ کا تیسرا افسانہ ”خشت و گل“ ہے۔ اسی کہانی میں سریندر پرکاش نے دو تہذیبوں کے آپسی تضادم کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ کا عنوان ہی قدیم سے جدید کی جانب ہماری کا ذہن منتقل کرتا ہے۔ مٹی پرانی تہذیب کی علامت کہی جاسکتی ہے۔ جس طرح قدیم معاشرے میں مٹی کی خوشبو نہیں ہوا کرتی تھی، مٹی کے مکان ہوا کرتے تھے، ایک دھڑے کے سکھ دکھ میں شامل ہو کر ایک جان دو غالب بن جاتے تھے۔ لیکن یہ ساری صفات عہد حاضر میں مفقود ہو گئیں۔ جس طرح عہد جدید کے انسان اینٹ اور سیمنٹ سے اپنے گھروں کی تعمیر کرتے ہیں، ان میں سہنے سے ان کے دل سخت اور بے گانگی سے بھرے ہوئے ہیں۔ کسی سے کسی کو انسیت نہیں رہی۔ ہر فرد اپنے کو تنہا اور اجنبی محسوس کر رہا ہے۔ آہوں اور کراہوں کی مداہنی ان پختہ مکانوں کی دیواروں سے منتقل ہونا چھوڑ چکی ہیں۔ خوشیاں ان پتھریلے مکانوں میں محسوس ہو گئیں۔

اسی کہانی میں سریندر پرکاش نے قدیم سماج، اسلامی روایتوں اور ہندی دیو مالائی حکایتوں کو مربوط کر کے پیش کیا ہے۔ انہوں نے قرآن میں مذکور نوحؑ کے قفقہ اور ہندوستانی دیو مالائی کہانی میں منور کے نعورات اور برہما، وشنو، مہیش وغیرہ کے واقعات کا ذکر کر کے تہذیبی ارتقاء اور تخریبی انتہا کے مختلف منازل کی بہت خوبصورت



عکاسی کی ہے۔ قرآن شریف میں یہ ذکر سورہ نوح میں آیا ہے کہ اسی فطہ ارضی پر جب جو درد ظلم بڑھ گیا اور نوحؑ کی قوم خود سری پر اتر آئی تو اللہ نے طوفان قہر کے ذریعہ اسی صفحہ ہستی کو سوائے کشتی میں سوار غلو فاش کے، نیست و نابود کر دیا۔ جب طوفان تھا تو نوحؑ نے اپنی کشتی پہاڑی سے اتاری اور دنیا کو از سر نو آباد کیا۔ پہلا پیر اُراف ملاحظہ ہو:

”نوح کی کشتی میرے گھر کی دیوار کے ساقہ آگئی ہے  
اور اب دھیرے دھیرے بڑھتے ہوئے صدر دروازے  
تک آرہی ہے۔ اس میں وہ سب کچھ موجود ہے جو  
نوح لے کر چلے تھے۔ ایک ایک کر کے تمام چیزیں اُتار  
لی جائیں گی اور اس کے بدلے وہ سب کچھ لا دیا جائے  
گا جو ہم نے دینے پر اکٹھا کر رکھا ہے۔ سب کچھ ملے ہو گیا  
ہے۔ بس اب یہ پرچھتا ہے کہ نوح پھر کب آئیں گے؟“

یعنی نئی تہذیب، نئے معاشرے اور نئے کلچر کو سنوارنے و سجانے کے لیے جن چیزوں کی ضرورت ہے وہ سب کچھ اس کشتی میں ہے جس سے ہمارا معاشرہ از سر نو تعمیر ہوگا اور پیرانے کلچر اور پرانی تہذیب کی فرسودہ روایات کو اس کشتی میں لا دیا جائے گا اور ہم جدید معاشرے کا فرد تصور کیے جائیں گے۔ اس بیان سے ہمارے تہذیبی ارتقا کی مصوری ہوتی ہے۔ اس کہانی میں کالے سمندر کا گھر کی دیواروں سے سرکلانے سے مراد ہے ہمارے ماضی کا دم توڑنا جس میں انسان تاریکی میں زندگی گزار رہا تھا۔ اسے کپڑے پہننے کا شعور، قانہ کھانے کا ڈھنگ یا پھر کالاسمند علامت ہے عہد جدید کے صنعتی اور سائنسی پھیلاؤ کا جس میں انسان ارتقا

کی منزلوں کو عبور کرنے کے باوجود صابر و ساکن نہیں ہے۔ اس کے ذہن میں یہ غلش باقی ہے کہ، چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی، جس کی وجہ سے اس کی شخصیت اور ذات کی پہچان ختم ہو گئی ہے۔ لیکن ماضی کے دم توڑنے والے علامتی بیان میں زیادہ دم ہے کیوں کہ آگے کہانی میں یہ ذکر کہ کالا سمندر اس ہے اور اسی طرح اداسی میں سر جکائے، پاؤں پاؤں صندل کے پاؤں پہاڑی راستے سے ہوتا ہوا اپنے گالوں چلا جائے گا یعنی نئی تہذیب کی آمد سے پرانی تہذیب کے نقوش اپنے پرانے گھروں کو واپس پہاڑی راستوں سے ہوتے ہوئے جنگل کے گاؤں میں چلی جائے گی، جہاں سے ہم آئے تھے۔ پرانی اور نئی تہذیب کے تضادات کو اس کہانی میں نوح کی کشتی سے کھیتوں میں لگی ہوئی اناج کی بالیوں کو اتار کر ان میں کسانا آٹس کریم رکھ جانے کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ چیموٹی کی تصویر میں ایک رنگ کا باقی رہ جانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ہم ابھی ارتقائی سفر سے گزر رہے ہیں کیوں کہ ہم جس منزل کی تلاش و جستجو میں سرگرداں ہیں اسے ابھی تک پا نہیں سکے ہیں۔ اگلے حصے میں برہاؤشنو، مہیش جربالترتیب علامت ہیں، خالق، پالنبہار اور قہار کے، کا ایک ہی جگہ جمع ہونا بھی تہذیبی تضادات کو اجاگر کرتا ہے۔ یعنی برہا نے تخلیق کرنے کے بعد اسے خوشو کے ہاتھوں میں عطا دیا۔ خوشو نے ہماری تہذیب کی پرورش و پرورش کی اور جیسے ہی ہم ارتقائی منزل پر پہنچے خوشو نے اسے نیست و نابود کر دیا۔ لیکن کہانی میں آگے بدھ کا ذکر بھی آیا ہے جنہوں نے اپنی تحریک کے ذریعہ نئی روح چھوٹکادی تھی۔ یعنی تہذیب کے بعد ہی تعمیر ہوتی ہے۔ اور بدھ کا نئے مندر تعمیر کروانا نئی تہذیب کے آغاز کی جانب اشارہ ہے۔

”فشت و گل میں سرنیدر پرکاش نے جو روایت قائم کی ہے اس کی مثال انتظار حسین کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ان کی کہانی کشش میں جس طرح ہندی دیومالاٹی کہانیوں کے ساتھ اسلامی اور سامی اساطیروں کی خلط ملط شکل ملتی ہے اسی طرح سرنیدر پرکاش نے اپنی

اس کہانی میں نوح، وشنو، برہما اور گوتم بدھ کی صفات کو مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے اور انہوں نے اس کا میاں تجربے کے ذریعہ ہمارے لوگ کلچر، بدھ کلچر سے لے کر صنعتی و سماجی کلچر کی تاریخ فنکارانہ نظم و نسق کے ساتھ پیش کیا ہے جس سے ان کی تخلیقیت کے سرچشموں پر فنی معنویت کی تہہ داریوں پر گرفت کا احساس ہوتا ہے۔

’رہائی کے بعد مارچ ۱۹۶۵ء میں رسالہ ”ادب لطیف“ میں شائع ہوئی یہ کہانی بھی ہماری تہذیبی ارتقاء کا مطالعہ ہے۔ سریندر پرکاش نے اس کہانی میں ماضی سے انیسویں صدی کے بیزاری اور عہد جدید کے فلسفہ وجود کو اتنے واضح مگر علامتی پیرایہ میں اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ کہانی واقعات و تجربات کا نگار خانہ بن گئی ہے جس میں ماضی کی باز آؤں حال کی سوانحی، وجودیت کی حیرانی، ذات کی مودی، تہذیب کی پرمردگی دکھائی دیتی ہے۔ اس کہانی کی ابتدا مندرجہ ذیل جملوں سے ہوتی ہے:

”اس سے پہلے تو کبھی تو وہ میرے خواب میں نہیں

آئے تھے۔ میں نے دیکھا نار دھیرے دھیرے کنوئیں

میں سے باہر نکلے۔ ان کے ساتھ ایک بڑی ہی خوبصورت

نہنی سی، پچی قہی جیسے وہ بڑی احتیاط اور چالو سے لیے

لیے ان سوراخوں کے سامنے آکھڑے ہوئے جہاں سے

میں دیکھ سکتا تھا۔

ان کے ہاتھ میں نہ توینا، قہی، نہ ہی ”کھڑتال“

اور نہ ہی اپنی مخصوص کھڑادیں پہنے ہوئے تھے۔ وہ

بڑے ہی خوبصورت لباس میں ملبوس تھے اور ان کے

جوتوں کی چمک سے آنکھیں خیرہ ہوئی جاتی تھیں۔<sup>۱</sup>

نارڈ منی لکھا فقور ہندو دیو مالائی کہا بیڑا میں یہ ہے کہ وہ راستہ بولنے والے کو راستہ بتاتے ہیں، اندھیرے میں دیا جلاتے ہیں، پاپی کو نیکی کا راستہ بتاتے ہیں، پریشان کو پریشانی سے نکالنے کے لیے راہِ نجات دکھاتے ہیں۔ اس کا کہانی میں بھی انہوں نے پتی جو معصومیت کی پیکر ہے، ماضی کی علامت بنا کر ہماری ابتدائی تہذیب یعنی ماضی گم گشتہ کے قطعہ پارینہ کو بیان کرتے ہیں۔ نارڈ کے ہاتھوں میں "وینا" کھڑکیاں "اور ان کے پیروں میں کھڑکیاں کی عدم موجودگی جس کے بدلے میں خوبصورت ملبوسات اور چمک دار جوتوں کو زیب تن کرنا، ماضی کی گم گشتگی اور جدید تہذیب کی رنگارنگی کا اشاراتی اظہار ہے۔ پتی کے متعلق نارڈ کا یہ فرمان کہ "یہ تمہاری ماں ہے" جس کی تم کھوج بھی ہو "گم گشتہ ماضی کی دریافت بھی ہو سکتی ہے اور اپنی ذات کی شناخت بھی یا وجود کی تلاش و جستجو: پتی کا جاتے ہوئے آفری بارغم ویاسو سے دیکھنا جو طرح ماں اپنے بچے کو دیکھتی ہے۔ بعد رفتہ کا واپس جانا اور جاتے ہوئے جدید معاشرہ کے واقعات و حادثات پر حسرت و غم نظر سے دیکھنے کا علامتی بیان ہو سکتا ہے۔ "قلعہ میں" قید ہونا "اپنی ذات میں محصور ہونا اور اجنبیت کی معصوری ہو سکتی ہے یا تنہائی کی جانب اشاریہ بھی ہو سکتا ہے۔ آج کے انسان سے اپنے وجود کا احساس غم ہو رہا ہے، اس کا ذکر بہت خوبصورتی کے ساتھ ان جملوں کے ذریعہ ہوا ہے کہ "میں زندہ ہوں" یہ میں جان گیا ہوں۔ کب سے؟ اس کا مجھے علم نہیں۔ یہ جملے انسانی وجود کی مسخ شدہ تصویر پیش کرتے ہیں۔ "حکایت کائنات" انسان کی ذات

یا اس کے لاشعور کی علامت ہے۔ جس میں مختلف اوقات میں مختلف واقعات و حادثات کی جنگ جاری رہتی ہے۔ اگر لاشعور کو علامت تصور کرتے ہیں تو انسانی لاشعور میں ایسے ایسے واقعات و حادثات اور حکایات مقید ہوتے ہیں جن کا ہمیں وہم و گمان تک نہیں ہوتا۔ راوی کا یہ بیان کہ ”میں باہر کی دنیا سے بالکل بے خبر ہوں“ معاشرے سے انسانیت کے فقدان کا علامہ ہے۔ عہد جدید یا ارتقاء پذیر معاشرے کا انسان معاشرے سے علیحدگی اختیار کر چکا ہے۔ اجتماعیت پر انفرادیت غالب آئی ہے۔ انسان خود غرض اور خود ساختہ بن گیا ہے جہاں رشتوں، ناطوں، محبتوں، قراتوں کی کیت اور مادی آلائشوں کی معنویت بڑھ گئی ہے۔ ہر فرد حرص و ہوس میں جکڑا ہوا ہے۔ اس لعنت کی وجہ سے آج کا آدمی، بقول سریندر پرکاشی، کینگی کی مدد سے نیا آدمی ہے۔ اپنے احوال و اقلاب سے کٹ تو گیا ہے، اپنی ذات میں مصور ہی ہو گیا۔ جہاں تنہائیاں اس کا مقدر بن گئیں اور اسی حصار سے نکلنا محال ہو گیا ہے۔

”نئے قدموں کی چاپ“ اس مجموعے کی پانچویں کہانی ہے جو بقول محمد ہاشمی ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی۔ اس کہانی کی ابتدا قدیم ہندوستان کے لوک کلچر کی خصوصیات یعنی اکتارے پر ہر ہاکے گان کے حوالے سے ماضی کی دریافت سے ہوتی ہے۔ راوی کو اس ماضی کی تلاش ہے جو خواب و خیال کے کسی گوشے میں وقت کا کفن پیٹے دھن ہو چکا ہے۔ اس کہانی میں بھی سریندر پرکاشی نے وقت کی تجسیم بہت خوبصورت انداز میں کی ہے۔ اس میں ایک چڑیا کو اپنے عکس پر چونکنے اور آئینہ پر ضرب پڑنے کی وجہ سے ٹک ٹک ٹک کی آواز پیدا ہونے اور چرائنے کے ذریعہ وقت کا پیکر قائم کیا گیا ہے۔ سریندر پرکاشی کی

اکثر و بیش تر کہانیوں میں وقت کا تصور مختلف علامتی پیرایہ میں نظر آتا ہے۔ اس کہانی میں وقت کی جہاری اور قہاری کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں ماضی و حال آپس میں اس قدر متعام ہیں کہ ہم ہر پیرا گراف کے بعد ایک نئے واقعہ و حادثہ سے دوچار ہوتے ہیں۔ اگلے صفحے میں انسان کی خواہش کے لامتناہی سمندر میں غوطہ زنی کا بیان ہے۔ زمانہ قدیم ہی سے انسان کی سرشت میں خواہشات کی وسعت پائی جاتی ہے جس کی تکمیل کی خاطر وہ ابد سے ہی معائب و آلام جھیل رہا ہے۔ پھر بھی ان خواہشات سے ہم چھٹکارا نہیں پاتے ہیں۔ کسی ایک خواہش کے مکمل ہونے کے فوراً بعد دوسری خواہش ہمارے اندر پیدا ہو جاتی ہے اور نئے کی تلاش و جستجو ہم بڑے اہٹاک سے شروع کر دیتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

” ایک مہینہ ہوا وہ کلکتہ سے لوٹا ہے۔ جہاں  
وہ روزگار کی تلاش میں گیا تھا۔ تین سال تک وہ  
نگر نگر مارا چرا۔ بیسوں قسم کے دھندے کیے مگر اس  
کا چنچل من کہیں نہیں لگا۔ ترتیبا اس سے کہتی ہے  
”یہ کھوج کبھی فتم نہ ہوگی، ہم سب ایک دوسرے کے سامنے  
کھڑے ایک دوسرے کو کھوج رہے ہیں۔ سُراور گیت  
کے بول بھی ایک دوسرے کی کھوج میں ہیں اور میرا  
انتارہ خاموشی سے جھنجھنارہا ہے۔“<sup>۱۰</sup>

یہ اقتباس انسانی جبلت میں شامل نئے کی تلاش و جستجو کی غازی کرتا ہے۔ آج

ہم ترقی کے بہترے مدارج کو طے کرنے کے باوجود مطمئن اور مشکوک نہیں ہیں۔ لہذا ہر آنے والا کل ہمارے لیے مسائل کا عطیہ معلوم ہوتا ہے۔ ناگد دیو کا مندر کی پریکرم کرنا اور واپسی چلے جانا۔ چران کے چرنوں کے نشانوں پر ترپتا کا سر جھکانا اور ان کو روز اپنا ہوجھلانا ہمارے لوک کچھ یا دیو مالائی تہذیب میں مذہبی رسوم و رواج اور روایت کی پاسداری کا بیان کرتے۔ جو آج کے معاشرے سے فٹ ہو رہا ہے۔ کہانی میں پچی کا اپنے ڈیڈی سے یہ پوچھنا کہ "ڈیڈی! تم آج آئیسی لگی نا؟" اور باپ کا یہ جواب کہ "ہاں! آج سینچر ہے" وہ ضرور آنے لگی۔ جدید معاشرے میں والدین کا اپنے ننھے منے بچوں سے دور نگرانی کرنے کی خاطر ان کو متا اور محبت جیسی عظیم نعمت سے محروم کرنے کی طرف اشارہ ہے۔ بچی کس کرب میں مبتلا ہے کہ وہ باپ اور چچا سے برابر اپنی ماں کے آنے سے متعلق سوال کرتی ہے۔ ماں کی ممانہ لینے کی وجہ سے بچہ شروع میں ہی احساس کمتری اور خود سری و باغیانہ ذہنیت کا شکار بن جاتا ہے جو عہد حاضر کا بڑا کریہہ المیہ ہے۔ ہابیل اور قابیل کا قرآنی اسطوری بیان جدید معاشرے سے جا ملی چارے اور اقربا پروری کے خاتمے کی جانب اشارہ ہے۔ اسی کہانی میں بمبئی اور کلکتہ سمندری کناروں پر ایک طرح کے پانی کا ہونا، جدید معاشرے کی صنعتی اور مشینی پیلاؤ کی جانب اشارہ ہے۔ ہمارے ہندوستان کے ان دونوں بڑے شہروں میں کئی چیزیں مشترک ہیں۔ یہ دونوں شہر صنعت و حرفت کی ترقی و یکسانی کے نمائندہ ہیں۔ ان دونوں شہروں کو جدید معاشرے کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ جہاں لوگوں کے اندر ذہنی انتشار، تنہائی کا کرب، جم غفیر میں ذات کی شناخت، منقسم وجود کی تلاش اور مایوسی، محرومی حد درجہ ملتی ہے، جہاں انسان اتنا پریشان ہے کہ آنسوؤں کو بہاتا ہے۔

مردہنی بھی تمہارے اندر ہے اور اندھیرا بھی، یہ جملہ انسانی ذات کے اندر موجود ترقی، تنزلی، شعور و شعور، فیروشر، علم و جہل اور مسائل اور ان کا حل، کرکٹ و غل اور

جمود و تعطل کی تمام جہتوں پر محیط ہے۔ عہد جدید کا آرقی جب مسائل و حالات سے ٹکراتے ٹکراتے پریشان ہو جاتا ہے اور اس کے اندر سے کامیابی کی امید ختم ہو جاتی ہے تو وہ اسی شکستہ و یستہ کے حل کے لیے ماضی سے جھانکتا ہے۔ جہاں اس کا مدد و امین بنی عقائد و نظریات کرتے ہیں۔ جس کا بیان سریندر پرکاش نے تریپا کے توسط سے یوں کیا ہے:

”تریپا کو بھی اسی اندھیرے نے ’مول کینج مندر‘

کی اندھی سیڑھیوں پر لپٹا دیا اور دھنسنے اس

کے ہاتھوں سے آگ لگا دی اور تم نے اس کے ہونٹوں

کو بول بخش دیے۔ اور جب یہ سب طرف سے

مایوس ہو گیا تو مجھے کسی نے کہا، ’مول کینج مندر میں

جگوان رہتا ہے، اس سے ملو‘۔“

آج انسان بے شمار فتوحات کے باوجود بھی ہر اس خوفزدہ ہے۔ ہم نے ارتقا کے مدارج کو عبور تو کر لیا لیکن اس اقامہ سمندر میں سکون و امان نہیں ہے۔ بے پناہ اور بے یار و مددگار تنہا و یکتا۔ اس معاشرے میں گھٹن اور تنہائی کے کرب سے گند رہے ہیں۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ کہانی دو تہذیبوں کے تضاد کی کہانی ہے جسے سریندر پرکاش نے بہت خوبصورتی اور باریکی بینی اور فنی بازیگری کے ساتھ بیان کی ہے۔

---

۱۔ کہانی ”نئے قدموں کی چاپ“ سریندر پرکاشی بشمول ”دوسرے آرقی کا ڈرائنگ روم“ صفحہ



مجموعہ کی اگلی کہانی "آپ بیتی" ہے جو سریندر پرکاشی کے تخلیقی سفر کی روئداد  
 معلوم ہوتی ہے۔ کہانی کا تار و پود لا شعور کی پرواز سے تیار ہوتا ہے جو قاری کو خواب  
 خیال کی دنیا کی سیر کراتا ہے۔ سنہالی میں انسانی لا شعور مختلف سمتوں میں گردش  
 کرتا ہے۔ اور عجیب و غریب مناظر کا نظارہ کرتا ہے۔ ایک تخلیق کار جو عام آدمی سے مختلف  
 ہوتا ہے، اس کا لا شعوری اور ذہنی سفر بھی عام آدمی سے مختلف ہونا لازمی ہے۔  
 "آپ بیتی" میں بھی تخلیق کار معاشرے کے عام آدمی سے مختلف واقعات و تجربات کے معام  
 میں حساس نظر آتا ہے۔ کبھی اس کی اپنی شکل حیوانوں کی شکل معلوم ہوتی ہے تو کبھی خوف  
 وحشت کی تصویر دیکھتا ہے۔ کبھی وہ اپنی کامیابی و کامرانی پر مسرور ہوتا ہے تو کبھی ناکامی  
 پر مغموم، کبھی وہ خلا میں قلابازیاں کرتا ہے تو کبھی بڑی غوطہ زنی شروع کر دیتا ہے، کبھی  
 اس کے جسم میں سنگ آگ آتے ہیں تو کبھی پیروں کے سہارے اڑائیں بھرنے لگتا  
 ہے، کبھی پیروں میں پیسوں کے فنٹ ہو جانے سے زمین کی گردش کرنے لگتا ہے۔ کبھی وہ اپنے  
 دوست کو خنجر سے زخمی کرتا ہے تو کبھی اس کا دوست اس کے سینے پر سوار نظر آتا ہے۔  
 سریندر پرکاشی نے اس کہانی میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے  
 اپنے فنی ارتقا کی کہانی کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ جس کی آفاقیت کی وجہ  
 ہر انسانہ نگار یا تخلیق کار اپنی کہانی میں محسوس کرتا ہے جس کی تصدیق افضل نے کے  
 اختتام پر اس جملے سے ہوتی ہے "مگر وہ رو کر چھ ایک سوال میرے ذہن میں اٹھتا ہے  
 کہ یہ آپ بیتی اس کی ہے یا میری؟" یہ جملہ آفاقی نوعیت کا ہے۔ کیوں کہ اس میں  
 یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ یہ کہانی ہر تخلیق کار کی ہے۔ راوی نے اس کہانی میں لا شعور  
 میں اٹھ رہے خیالات کی ترجمانی بہت ہی منظم طور پر کی ہے۔

یہ کہانی سریندر پرکاشی کے تخلیقی سفر کی روداد یا چران کی آپ بیتی اس لیے ہے کہ بیچ بیچ میں ان کا اپنے فن اور تجربے کے متعلق بیان فاری کو ان کی ذات میں جھانکنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اس کہانی میں اپنے ایک افسانہ نگار دوست کا مکالمہ نقل کیا ہے جو ان پر اپنی فنکاری کا رعب جانا چاہتا ہے۔ مکالمہ یہ ہے:

“You know, one of my story  
is going to appear in one of  
the foremost magazine of  
America.”<sup>۱</sup>

اس طرح کے بیان سے سریندر پرکاشی نے اپنے اور افسانہ نگار دوست بلراج مینرا کی چشمکوں کا ذکر کیا ہے۔ بلراج مینرا کو سریندر پرکاشی ہمیشہ اپنا ادبی رفیق سمجھتے رہے۔ انہوں نے اس کا ذکر اپنے ایک انٹرویو میں یوں کیا ہے:

”پھر بلراج مینرا کا چیلنج تھا کہ تم افسانہ نگاری نہیں ہو، تم افسانہ نگاری نہیں بن پالو گے۔ سب سے بڑا افسانہ نگار میں ہوں اور اگر ”سویرا“ میں افسانہ نہ چھپے تو آدمی افسانہ نگار ہی نہیں ہوتا۔ اگر سات رنگ میں افسانہ نہ چھپے تو آدمی رائٹر ہی نہیں ہوتا۔ اس قسم کی اس کی باتیں تھیں۔ تو میں نے ظاہر ہے، ان سبھی رسالوں میں افسانے

بہتجا شروع کیے۔ اور انہوں نے ان کو چھاپے۔ \* ادب  
لطیف \* میں اس کے افسانے چھپتے تھے، تو وہ مجھے کہتا  
تھا کہ \* ادب لطیف \* میں تمہارا افسانہ چھپ نہیں  
سکتا۔ میں نے انتظار صاحب کو اپنے افسانے بھیجے۔  
انہوں نے تینوں افسانے باری باری چھاپ دیے۔

اسی انٹرویو کی روشنی میں اگر ہم "آپ بیتی" کے اس کے افسانہ نگار دوست  
کے سدرجہ بالا بیان کو دیکھیں تو "آپ بیتی" کے اسرار و رمز کی راہیں چاکس ہونے  
لگی ہیں جس میں بلراج مینرا حریف معلوم ہوتے ہیں۔ جس کا ذکر انہوں نے "آپ  
بیتی" میں جا بجا کیا ہے۔ پھر وہ اپنے تخلیقی سفر اور فن پر مضبوط گرفت اور تکنیکی  
بہارت کی کہانی کو علامتی انداز بیان میں یوں پیش کرتے ہیں :

"جب میں داخل ہونے لگا تو گائڈ نے تمام  
کپڑے اتار دینے کے لیے کہا۔ میں نے کہا، ایسا کیوں؟  
گائڈ نے مسکراتے ہوئے جواب دیا، "نگا آدھا خدا  
کے زیادہ قریب ہو تا ہے، خدا سے قریب ہونے کے  
لیے میں نے اپنا لباس اتار دیا۔ ہم سب بڑے غور  
سے سنتے لگے۔ اس نے ہم سب پر نظر ڈالی اور کہنا  
شروع کیا۔ اُن گنت راہ داریوں اور غلام گردشوں  
میں سے ہوتے ہوئے میں ایک تاریک تنگ گلی

کے سامنے جا کھڑا ہوا۔ اندر اندھیرے میں خدا بیٹا  
 ہوا تھا۔ چند سکے رشتہ میں لینے کے بعد بجاری نے  
 ایک مدہم سا دیا جلا کر خدا پر روشنی ڈالی۔ اس کے  
 ننگے جسم کو ایک سفید چادر سے ڈھانپ رکھا تھا۔  
 نے گاٹھ سے پوچھا، "آخر یہ کیوں؟"  
 اس نے جواب دیا۔ "تاکہ خدا آدمی کے قریب نہ  
 آجائے۔"

مندرجہ بالا اقتباس کی تشریح یوں کی جاسکتی ہے۔ گاٹھ کے توسط سے سریندر پرکاش  
 نے اپنے اندر کے تخلیق کار کو پیش کیا ہے جو انہیں بار بار تخلیقی سفر میں مشوروں سے نوازتا  
 ہے۔ جو انہیں اسی بات پر اکساتا ہے کہ دیکھو تم انسان کی داخلی کیفیات و ہیجانوں کا ذکر سیدھے  
 سادے بیانیہ انداز میں نہ کرو بلکہ علامتی اور تجریدی اظہار بیان کو جذبات و خیالات کا ذریعہ  
 اظہار و ترسیل بنا لو۔ علامتی و تجریدی بنیاد میں ہر شے اور بازیگری دکھاؤ۔ ننگا ہونے  
 سے مراد انسان کی داخلیت اور احساس میں جھانکنے سے ہے یعنی انسان کی ذات کے اندرون  
 میں اتر کر اسرار و رموز کی دریافت کرو۔ خدا جو سب سے پہلا اور بڑا تخلیق کار ہے، افسانہ نگار  
 اس کے قریب آنے کے لیے ننگا ہو جاتا ہے۔ خدا پر سفید چادر ڈھانپنے سے مراد اپنے تخلیق کو  
 علامتی اور تجریدی ردائیں ڈال کر پوشیدہ یا گنجلک بنانے سے ہے۔ اندھیرے میں خدا کے  
 لینے کا بیان احساس کے کسی گوشے میں تخلیقی سرمایہ کا موجود ہونا ہے۔ چند سکے لے کر  
 بجاری کا خدا پرست پردہ ہٹانا بمعنی لفظوں کے دو چار اسرار و رموز کا افسانہ کے نقاد و قارئین

پر منکشف ہونے سے مراد ہے۔ جس کی وجہ سے ناقہ و با شعور قاری اس کی تخلیق کی پوشیدگی سے پرہیز اٹھاتا ہے۔ سرنیدر پرکاش نے اس طرح اپنے فنی ابہام کی تشریح و تعریف بیان کی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں کی اثر انگیزی اور اندازِ تکلم کی سوانحی اور تخلیقی باریکی کی جانب یوں اشارہ کرتے ہیں:

”اب اس واقعہ سے آپ کو اس کے بابت کرنے  
کا اندازِ ترقی پتہ چل ہی گیا ہو گا۔ ایک معمولی سی بات  
کو وہ کتنے موثر انداز میں بیان کرتا ہے۔ بس اس  
کی اسی ادا پر میں مرثا تھا۔“

کہانی کا یہ اقتباس قاری کو اس کی اسی ادا پر مرثیے ”والے جملے سے سرنیدر پرکاش  
کا تخلیقی سفر نہ معلوم ہو کر کسی اور کے متعلق بیان لگتا ہے۔ لیکن یہاں بھی انہوں نے اپنے  
منفرد علامتی بیان کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ تخلیق کار دوسری زندگی جیتا ہے، ایک جہ ہم  
خارجی زندگی کو دیکھتے ہیں۔ جسے عام انسان جیتے ہیں اور دوسری زندگی وہ ہوتی ہے، جو  
داخلی اور تخلیقی زندگی ہوتی ہے۔ یہ اقتباس بھی ان کی تخلیقی زندگی سے متعلق ہے جس  
کی تصدیق ان کے انٹرویو کے اسی حصے سے ہو جائے گی جس میں وہ اپنی تخلیقی ارتقاء اور  
اضافی پر گفتگو کرتے ہیں:

”اچھا، اور چر یہ ہے کہ اگر مجھے کچھ کہنا ہے کہ ملک  
تقسیم ہو گیا تو میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ملک تقسیم ہو  
گیا۔ میں نے اس کے لیے پہلے ایک کمرہ سوچا تھا۔ اس کمرے

میں ایک لاش پڑی ہوئی ہے جو کٹی پیٹی ہے۔ جس  
 کے کچھ حصے موجود ہیں، کچھ حصے موجود نہیں ہیں اور  
 کہیں دور فوارہ چل رہا ہے۔ ایک آدمی بائیسکل پر سوار  
 ہے۔ آ رہا ہے اور کتا جو تک رہا ہے اور کتے کو چپا کرنے  
 کے لیے، وہ جوا آدمی ہے، وہاں ہر اس کے سامنے اور کوئی راستہ  
 نہیں تو وہ اسی لاش کے جسم سے ایک اور ٹکڑا کاٹ  
 کر اس کتے کو ڈال دے کہ کتا خاموش ہو جائے۔ تو  
 تقسیم کے بارے میں اسی طرح سوچتا تھا،<sup>۱۷</sup>

اسی اعتبار سے اس کو پڑھنے کے بعد ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے انسانی  
 طریق بیان، تجربات و واقعات کی علامتی تنظیم اور تخلیقی شعور کو کس خوبصورتی کے ساتھ پیش  
 کیا ہے۔ اسی طریق بیان کے سیاق میں آپ بیتی میں سریندر پرکاش نے اپنی تخلیقی زندگی  
 اسی میں لوٹنا گویا تہذیبوں اور اپنی کہانیوں کے موضوعات اور ان میں علامتی، تجریدی  
 و تمثیلی پیچیدگیوں، موضوعات کی گہرائیوں اور اپنے ادبی حریف بلراج میزرا کی کج ادائیگیوں  
 کو کس طرح علامتوں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ درمیان میں کہیں کہیں وہ معاشرے کی موبیوں  
 اور تنہائیوں کو بھی پیش کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ایک کامیاب فنکار اپنی ذات میں گہری  
 ذات کا عکس دیکھتا ہے اور دوسروں کی ذات میں اسے اپنی تصویر نظر آتی ہے جسے وہ اپنے  
 فن پارے میں پیش کر کے اسے آفاقی حیثیت عطا کرتا ہے۔ اس کی زندگی اپنی زندگی نہیں  
 ہوتی۔ اس کی سوچ اپنی سوچ نہیں ہوتی۔ اس کے حرکات و سکنات، اعمال و افعال آفاقی

نرمیت کے ہوتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس جو سرنیدر پیرکاش کے بطون کے کسی گوشے میں مقید فنکاری و تخلیقی قوت کی مصوری کرتا ہے :

”یہ میرے دوست ہیں، بڑے اچھے اور پیارے دوست  
مگر ان میں ایک نقص ہے : اس نے اپنی بیوی کو مطالب  
کرتے ہوئے کہا۔ ”کہ یہ لوگوں کے گھروں میں چوری چھپے  
جھانکتے رہتے ہیں۔“ لے

سرنیدر پیرکاش ایک کامیاب اور سچا فنکار ہے اس لیے وہ معاشرے کا بہت بار یکا بینی سے مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ افراد کے اندروں میں جھانک کر اسی کی ذات کے اسرار و رموز، تلخی و کٹھوا<sup>ہٹ</sup> جیسی بے راہ روی اور نفسیاتی جھجلاہٹ کو اپنی کہانیوں میں پیش کر کے اپنے فن کی سچائی اور گہرائی کا ثبوت دیتے ہیں۔ ایک سچا ادیب اپنی تخلیق کے لیے مواد کہاں سے فراہم کرتا ہے؟ اسی سوال کا جواب جو گنڈر پال نے اپنے ایک مضمون میں یوں دیا ہے :

”.... فنکار تو ہمارے وہ سارے اسرار بھی بے  
دھڑک لے اڑتا ہے جو ہم نے نہایت احتیاط سے اپنے اپنے  
ذہن کے نہاں خانے کے کسی اندھیرے ملاق پر چھپا رکھے  
ہوں۔ بڑا چور ہے، پر بڑا بے لاگ اور پیارا ہے۔ اور  
اپنی چوری کی گھڑی عین چور ہے پر کھول دیتا ہے !  
وہ دیکھو لو گوا تمہارا ضمیر !۔ یہ تمہارا ہی مال ہے، پہچانو  
لے لو، یہ تمہارا ہی ضمیر ہے،“ لے

ان مباحث سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ سریندر پرکاش کی یہ کہانی ان کی اپنی کہانی ہے، ان کی تخلیق کی کہانی ہے اور ان کے آرٹ کی کہانی ہے۔ جس میں انہوں نے اپنے تخلیقی سفر ان کے موضوعات، فن اور تکنیک اور اس کی یافتہ کا بیان اپنی مخصوص علامتی زبان میں کیا ہے۔

پوسٹر: جدید معاشرتی نظام اور متبدل اخلاقی قدروں کی ترغیبی کرتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں پروان چڑھ رہے باپ کلچر، ریائینٹ، قنوطیت، مغربیت اور ان سے پیدا شدہ مسائل و تجربات کی معوری سریندر پرکاش نے کی ہے۔ سات حصوں میں مقسوم یہ کہانی مختلف واقعات و حادثات جو جدید معاشرے میں رونما ہو رہے ہیں، کو بیان کرتی ہے۔ لیکن یہ واقعے و حادثے ایک دوسرے سے اس قدر مربوط ہیں کہ اگر ہم ان کو الگ الگ حصوں میں تقسیم کر کے پڑھیں تو کہانی کا سن ہی فتم ہو جائے گا۔ کہانی کا پہلا حصہ قدیم تہذیب اور اس کی گونا گوں منفات کی بنیاد پر مشتمل ہے۔ قدیم مظاہر میں انسان اپنے مذہبی عقائد و رسومات کی پاسداری، عقیدت مندی اور غلو میں مبتلا سے کرتا تھا۔ جس میں پاکیزگی اور لمہارت اور خود سپردگی تھی۔ ہمارے لوک کلچر میں عوام اپنے دیوی دیوتاؤں سے روحانی فیوض و برکات حاصل کرتے تھے۔ ویدوں، پراون، قرآن، رامائن، گیتا کے پاٹھ سے قلبی سکون و طمانین حاصل ہوتی تھی۔ انسان، ماں، باپ، بیٹا، بیٹی، جالی بہن، شوہر، بیوی اور مختلف النوع اقسام کے مفلوج بندھنوں میں بندھا ہوا تھا۔ فریب، دھوکہ بازی، نفاق، دغا بازی، جھوٹ، مکاری، میاری کو لوگ باعث عار سمجھتے تھے۔ ان کے یہاں محبت و اخوت، صداقت و شرافت، معصومیت، معالمت و مفاہمت



کو باعث افتخار تسلیم کیا جاتا تھا۔ ان سب کا بیان سریندر پرکاش نے کہانی کے پہلے صفحے میں کیا ہے۔

دوسرے صفحے میں سریندر پرکاش نے معاشرے کی تبدیلی اور تہذیبی ارتقاء یعنی پاپ کلچر کو پیش کیا ہے۔ جس کی آمد نے ہمارے لوگ کلچر کی شکل مسح کر دی۔ جس تہذیب میں جگتی گیتوں کی نغمی، پران کے سلوکوں کی دھونی، رامائن کی بیساکھی، تان سین کی موسیقی کی گرمی، لوک گیتوں کی شگفتگی اور ہربا کی سرائینری رچی بسی تھی، جس میں لطف و انبساط حاصل ہوتا تھا۔ قدیم تہذیب اپنی اخلاقی قدروں کے لیے مشہور تھی جس میں حقوں کی لڑکڑاہٹ اور ضیافت ہوتی تھی۔ آج وہ ساری روایات ٹوٹ رہی ہیں۔ پاپ کلچر کا انسان ریڈیو گرام پر پال آنکا کے گیتوں کی مائل جیکسن کی موسیقی یعنی مغربیت سے متاثر ہو چکا ہے۔ وہ اپنے مہازوں کی مدارات سگریٹوں اور غیر ملکی مشروبات سے کرتا ہے۔

ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”..... جواب میں وہ صرف ہنس دی، وہی  
پرانی مخصوص ہنسی۔ جیسے کانسٹی کی ننھی ننھی کٹوریاں  
چل کر ایک دوسرے سے ٹکرا جائیں۔ چراسا نے سگریٹ  
کا دھواں میرے منہ پر بکھیر دیا۔ اور دونوں ہاتھوں میں  
میرا چہرہ تمام کر دھیرے دھیرے اپنے قریب لے گئی۔ پھر  
ایک ایک پیچے ہٹ گئی۔ نرم قالین پر آہستہ آہستہ  
اپنے سرخی مائل سفید پاؤں رکھتی ہوئی ریڈیو گرام  
کے پاس پہنچی اور پہلے سے ہی چڑھا ہوا ریکارڈ  
بجا دیا۔ وہ پال آنکا کا گیت تھا۔

”Put your head on my shoulder.”<sup>۱</sup>

ہمارے معاشرے میں یہ تبدیلی یکبارگی نہیں آئی بلکہ سبک رفتاری کے ساتھ تسلو  
میں آئی۔ ہماری تہذیب میں مغربی اثرات کا آغاز انگریزوں کی آمد سے ہوا۔ مندرجہ  
بالا بیان آزادی سے قبل اور انگریزوں کی آمد کے بعد کا بیان ہے۔ جس کی تعدیل دیکھ  
حقے میں آزادی کے بعد سانحہ تقسیم کے ذکر سے ہو جاتی ہے۔ تقسیم کے بعد ہندوستان  
اور پاکستان کا وجود میں آنا اور معاشرے میں نئے نئے تصورات و خیالات کا ابرناہان  
سب کو سریندر پرکاش نے اپنی اس کہانی میں موضوع بحث بنایا ہے۔ افسانے میں  
کمرے کا ایرکنڈیشنڈ ہونا اور اسی کی آراستگی میں جدید ترین لوازمات کا استعمال  
ہمارے جدید معاشرے کی طرف اشارہ ہے۔ اور ان کمروں میں ہلکے ہلکے اندھیروں میں  
دیواروں کا فاختی رنگ کا چھپ جانا بیان ہے معاشرے سے امن و چین کے غائب ہونے  
کا، فتم ہونے کا۔ فاختہ ہمارے معاشرے میں امن و امان کا پرندہ تصور کی جاتی ہے۔  
عورت کو شوہر کی موت کے باوجود پر وقار اور اطمینان بخش انداز میں بیٹھنا اور افسانے  
میں پوسٹر پر یہ رقم ہونا کہ ”اس عورت کا خاوند چل بسا ہے، یہ بڑے دکھ کی بات ہے۔ مگر  
وہ کافی عقل مند ثابت ہوا کیوں کہ اس نے ہماری کمپنی سے زندگی بیمہ کی ایک پالیسی لے  
رکھی تھی“ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ہمارے جدید معاشرے سے اخلاقی قدریں کس  
طرح مٹ رہی ہیں جو قدیم معاشرے کا سہل مانی جاتی تھیں۔ ہماری قدیم تہذیب میں  
عورتیں اپنے شوہر کی موت پر سوگواری کی خاطر اپنے ہاتھوں کی چوڑیاں توڑ ڈالتی تھیں،  
سادگی کی زندگی بسر کرتی تھیں، سستی ساوٹری بن کر اپنے خاوند کی موت پر آہ و زاری کرتی

تھیں لیکن ہمارے جدید معاشرہ کی عورتوں کے اندر سے یہ سارے اعمال و افعال غائب ہو گئے ہیں۔ رشتوں کا زوال ہو گیا جس میں عورت اپنے شوہر کی موت پر آہ و بکا کرنے کے بجائے کلبوں اور ہوٹلوں میں رنگ ریل مناتی ہے۔ سادگی کی زندگی پر رنگارنگی کو ترجیح دیتی ہے۔ سستی ساوتری کی صفات کی جگہ کاہل گرل اور گرل فرینڈ کی زندگی اپناتی ہے۔ وہ اپنے شوہر کی موت پر اس لیے سوگوار نہیں ہوتی کہ اس کا مرحوم شوہر وراثت میں دولت و مال کی افراط کا تحفہ چھوڑ کر گیا ہے۔ وہ زندگی کو بھرپور طور پر جی سکتی ہے، جو ہمارے جدید معاشرے کا بہت بڑا المیہ ہے۔

اگلا حقہ سامعہ تقسیم کے بعد مہاجرین کے سکونت پذیر ہونے کے بعد تہذیبی ارتقاء کو پیش کرتا ہے۔ جس میں شراب نوشی معیوب نہیں رہی، عورتوں کی جسمانی فائش، عریانیت، بے پردگی، رشتوں کی پاکیزگی کی موت، اخلاقیات کی موت، غلو ط لسانی تہذیب کی مقبولیت، جنسی آزادی، دولت کی افراط، انفرادیت و خود شکستگی کا احساس اور تنہائی کے کرب کو سرنیدر پرکاش نے بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس جس میں ہمارے کا بیان ہے :

”تمہارے ہونٹوں کی وہ گڑی ابھی تک میں اپنی نگلی

کی پور پر محسوس کرتی ہوں۔ اسی رات میری موت

ہو گئی۔ پتا جی، سویرے ہی مجھے دس منٹ کا وقت

تم سے ملنے کے لیے دیے بغیر حالات سے مجبور ہو کر اگلی گاڑی

سے ہندوستان لے آئے۔ پورا ایک دن جو میں نے سفر

میں گزارا، میری آتما ادمرادھر چمکتی رہی اور چرائگی

حالت میرا نیا جنم ہوا۔ بنا گھر، نئے لوگ، نیا شہر

میں نہیں جانتی تم پر کیا گذری؟ مگر مجھ پر جو کچھ بیتا،

میں بیان نہ کروں گی۔ آج تم ملے ہو تو یوں محسوس ہوتا  
 ہے تم سچ بچ نہیں ہو، ایک بیٹا ہوا سہنا ہو، ایک گندا  
 ہوا لمحہ جو کبھی واپس نہیں آسکتا۔“ لہ

آگے کے دوسرے صفحے میں انہوں نے جدید معاشرے یعنی پاپ کلچر کو پیش کیا ہے۔  
 جس میں شوہر اور بیوی کے رشتے قدیم بندھنوں سے آزاد ہیں۔ ان کے بیچ جو ایک پردہ تھا  
 وہ ختم ہو رہا ہے جو پاکیزگی تھی، وہ ختم ہو رہی ہے، قدیم زمانے میں بیوی اپنے شوہر کا نام  
 لے کر اس لیے نہیں بلاتی تھی کہ اس کا منگل سونٹا یا چرنکاح لٹ جائے گا۔ آج وہ روایت ختم  
 ہو رہی ہے۔ پریم ودا جو گوتم کی بیوی ہے، گوتم جی بھی نہیں کہتی بلکہ گوتم سے مخاطب کرتی  
 ہے اور شوہر یعنی گوتم بھی اپنی بیوی کو ”تو“ نہیں کہتا بلکہ پریم ودا کہہ کر بلاتا ہے۔ قدیم معا  
 میں بیوی شوہر کے سامنے کھانا بھی معیوب سمجھتی تھی لیکن جدید معاشرے میں عورتیں  
 اپنے خاوندوں کے ساتھ ٹائٹ کلبوں میں بیٹھ کر ڈانٹ پٹتی ہیں۔ پاپ کلچر کی مفلوں  
 میں دوسروں کی بیویوں کی کریں ہاتھ ڈال کر بریک ڈانس کرنا قابل فخر تسلیم کیا جاتا ہے۔  
 غیر ملکی مشروب سے بزم آرائیاں کی جاتی ہیں۔ ساڈیوں کی جگہ اور گنڈم ڈوؤں کی جگہ بلاؤز  
 اسکرٹ جیسے ملبوسات کو عورتیں زیب تن کرتی ہیں جن سے عریاضیت اور بے حیائی  
 چھن چھن کر باہر نکلتی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”..... چراسی نے ایکسپری حبین اور جواں

سال ہندوستانی لڑکی کے کندھوں پر ہاتھ رکھ کر اسے

جمع میں سے باہر گھسیٹ لیا۔ اور میرے قریب میں لاکھڑا

کر دیا۔ لڑکی نے بلا لوز اور سکرٹ پہن رکھی تھی۔ اسی  
 میں سے اسی کے جسم کے بہت سے حصے عریاں ہو رہے  
 تھے۔ اسی نے اسی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اور  
 اسی کی پیٹھ کے برہنہ حصوں پر ہاتھ پھیرتے ہوئے  
 کہا۔

“Your culture needs dressing  
 up, ours requires undressing,  
 Understand!”<sup>۱</sup>

اس ارتقا پذیر معاشرے میں رشتوں میں ابتذال کی وجہ سے پوری انسانی برادری  
 کا سرسبز سے جھکا جانا ہے۔ دولت اور شہرت کی خاطر انسان فعل مذموم سے بھی نہیں  
 گھبراتا۔ دولت و شہرت کی دہلیز کی علامتی کو بخوشی قبول کرتا ہے۔ عہد حاضر کے معاشرے  
 میں اگر بیوی دولت و عظمت سے معمور ہے تو اس کا شوہر اپنی بیوی کی برائیوں کو  
 دیکھنے کے باوجود بھی اپنی آنکھوں کو بند رکھتا ہے۔ انسان یہاں تک گر گیا ہے کہ اگر اسی  
 کی بیوی غیر محرم کے آغوش میں بیٹی ہوئی اپنی راتیں گزارتی ہے تو اسے وہ اسی  
 لیے باعث عار نہیں سمجھتا کہ اسی کے پاس مادی آرام و آسائش کی ساری چیزیں موجود  
 ہیں۔ عہد حاضر کے بے ضمیر شوہر کی عکاسی سرنیدر پر کاشٹ نے بون کی ہے کہ پریم و داجو  
 گوتم کی بیاتھا ہے اور اپنے پرانے کالج کے زمانے کے بوائے فرینڈز کے جسم کے ساتھ چپکی ہوئی تھی  
 اتنے میں گوتم آتا ہے اور :

”کرہ ایک ایک کی روشنی ہو گیا۔ گوتم کا ہاتھ ابھی تک  
 سوچ پر ہی تھا۔ اس نے ہماری طرف دیکھ کر نظر میں جھکا  
 پس اور چہرے پر پریشانی کے کچھ آثار دکھائی دیے۔  
 ”آئی ایم ساری، ریٹلی سوری؟ گوتم نے کہا اور دروازے  
 کی طرف مڑ گیا۔“

آج کے معاشرے سے لوگوں کے ذاتی احساس کا بھن جانا، اپنے وجود سے بے بہرہ ہو جانا  
 بہت بڑا المیہ ہے جس کی وجہ سے آج کا آدمی اجنبیت اور تنہائی جیسے مسئلے سے مایوس و غمگین ہے۔  
 صنعتی دور میں مسائل اتنے بڑھ گئے ہیں، خواہشات اتنی وسیع ہو گئی ہیں کہ ان کے حل اور تکمیل  
 کی خاطر رات دن ہم سرگرداں پریشان جاگتے رہتے ہیں۔ جس میں نہ ذات کا شعور رہ گیا ہے، نہ  
 وجود کا احساس۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”کیا تم اس جسم کو پہچانتے ہو؟ پریم دواقریبا  
 پیچھے ہوئے بولی۔ ”ہنیں“ تم نہیں پہچانتے۔ یہ جسم جتنا  
 تمہارے لیے اجنبی ہے، اتنا ہی میرے لیے بھی۔ میں نے کبھی اس  
 کا سایہ تک اپنے ساتھ محسوس نہیں کیا۔ سنا تم نے؟ مگر میری  
 آتما پر آج کیا بتا، یہ میں نہیں بتاؤں گی۔ میں چپ رہوں گی  
 بالکل چپ!“

آج کا میکانیکی انسان کامیابی و کامرانی کی اتنی ساری منزلوں کو فتح کرنے کے باوجود ماہر و

ساکن نہیں ہے۔ 'رام کے قدم ابھی تک اہلیہ تک نہیں پہنچے تھے؟ دیو مالائی انداز بیان میں سرنیدر پرکاش نے تلاش و جستجو کے صواریں بھٹکتی ہوئی انسانیت کو پیش کیا ہے۔ جس کی اپنے مقصود تک۔ جو شاید خود ایک سرب ہے۔ پہنچنے کی تمنا ابھی پوری نہیں ہوئی۔ جس کی وجہ سے وہ مایوسی، افسردگی اور ذہنی خلعشار سے جو بھ رہا ہے۔ اور جب وہ سرب کو گرفت میں لینے میں ناکام ہوتا ہے تو چرمذہبی سمندر میں ڈوب کر زندگی کا سراغ دریافت کرتا ہے یعنی ماضی کی بازیافت سے اپنے بے قرار و بے چین دل کو تسلی و تسفی دیتا ہے۔ آخری حصہ اسی تصور کی تفصیل پر مشتمل ہے جس میں سرنیدر پرکاش نے پریم ددا کو گوشہ نشینی میں رامائن پڑھتے ہوئے دکھایا ہے۔

ش  
'نقشب زن' ترتیبی اعتبار سے اس مجموعہ کی آٹھویں کہانی ہے جس میں سرنیدر پرکاش نے انسان کی کبھی نہ پوری ہونے والی خواہشات کا مطالعہ ایک ریاضی دان کی حیثیت سے کیا ہے۔ کہانی میں سرنیدر پرکاش نے ۱۵ دائروں کو پیش کیا ہے جن میں رنگ و روغن جرنے کا عمل کبھی پورا نہیں ہوتا۔ اور ہمیشہ کچھ دائرے خالی ہی رہ جاتے ہیں۔ انسان اپنی خواہشوں کا غلام، مطیع و فرمان بردار ہے جس کی وسعت لامتناہی ہوتی ہے۔ اور خواہش یا آرزو کا یہ دائرہ پھیلتا ہی چلا جاتا ہے۔ اور انسان خواہشات کے اسی بے کراں سمندر میں تا عمر غوطہ زنی کرتا رہتا ہے۔ پھر بھی نئے گوہر مقصود کی تلاش اس کے یہاں باقی رہتی ہے۔ انسان کے تمام اعمال و افعال 'خوش' سکناات صرف اس لیے سرزد ہوتے ہیں کہ وہ اپنی خواہشوں کی تکمیل چاہتا ہے۔ اور ہماری خواہشات ایسی ہیں کہ یکے بعد دیگرے مسلسل اپنی فرمائشوں سے ہمیں ہریشانی و حیرانی میں مبتلا کر دیتی ہیں۔ جس کے باعث ہم سبھی مایوسی، محرومی، یاسیت، قنوطیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ خواہشات

انسان کی فطری جبلت ہیں جن سے چاہ کر بھی ہم دامن نہیں بچا سکتے۔ کہانی کا آغاز سریندر پرکاش نے بہت جبرٹ انگیز اور خوبصورت انداز میں کیا ہے۔ وہ اپنی کہانی کی ابتدا ہی پینسز (The Pensees) کے مصنف پاسکل (PASGAL) کی عنفداشت سے کرتے ہیں:

*"Man is full of wants, and  
he loves people who can fill  
them all. He is a good math-  
ematician; someone will  
say — But mathematics is  
nothing to me. He would take  
me for a proposition; He is  
a good soldier — He would  
take me for a town siege.*

*What I need, is a man,  
who can fill all my wants  
at the same time."*<sup>۱</sup>

مندرجہ بالا مقولے کا لب لباب یہ ہے کہ ہم اپنی خواہشات کے غلام ہیں اور ان کی تکمیل کی خاطر ہم روز اول سے ہی کوشاں ہیں۔ چر بھی ہماری خواہشات نامکمل ہیں۔ ہمارے اندر کامیابی و کامرانی کی منزلوں تک پہنچنے کے بعد بھی جبر و سکون نہیں ہے۔ ہر روز نئی خواہشوں کی قید ہیں



میں اسیر میں۔ امدان کی قید سے نکلنے کے لیے ہماری ذات سے نازیبا حرکات سرزد ہوتی ہیں۔ ہم ان خواہشوں کو پورا کرنے کے لیے جنوں کی حد تک کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے ہم خود اپنی ذات کا احساس کھو دیتے ہیں۔ جس کا ذکر بھائیا نے میں موجود ہے۔ راوی کہتا ہے کہ جب کبھی وہ اس قسم کی کیفیت یعنی خواہشات میں غوطہ زنی میں ہوتا ہے، یہی اسے نہیں کہہ کر مخاطب کرنے سے گھبراتا ہوں۔ یعنی ضرورتوں کی تکمیل میں انسانی شبیہ بستی بگڑتی رہی ہے۔ ہمارا وجود مختلف حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے جس سے ہمارے اندر سے اپنی ذات کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ اور ضرورتوں کے پورا نہ ہونے کے باعث ہمارے چہروں پر مایوسی اور اداسی کے آثار چھا جاتے ہیں۔ گویا انسان دریں دہوس کا مجسمہ ہے۔

سریندر پرکاش نے اس کہانی کو اقلیدسی نظام کے حوالے سے بھی ہماری خواہشات ہی کی غیر تکمیل شدہ شکل میں پیش کیا ہے جس میں انہوں نے انسانی ضرورتوں کی دائرہ کی شکل میں کام کیا ہے۔ پندرہ دائرے علامت ہیں ہماری مختلف النوع ضرورتوں و خواہشوں کے۔ لیکن یہ دائرے ہمیشہ مکمل نہیں رہتے۔ ان میں کچھ نہ کچھ خالی دائرے ضرور ہوتے ہیں جو علامت ہی ہو سکتے ہیں ہماری خواہشوں کے بیک وقت تکمیل نہ پانے کی۔ اور دائروں کا زاویے بدلنے سے مراد ہے کہ جب ہم کامیابی کا راہی کی منہائے عروج تک پہنچ جاتے ہیں تو ہمارے اندر چر کوئی اور قلعہ فتح کرنے کی خواہش بیدار ہوتی ہے۔ پھر ان خواہشوں کی تکمیل کے لیے از سر نو کوشش شروع کر دیتے ہیں۔ یہ انسانی سرشت میں شامل ہے۔

عہد حاضر کے معاشرے کا بھی یہی احوال ہے۔ اس میں ہر فرد کو شب و روز نئے نئے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نت نئی خواہشات سے جنگ کرنا پڑتی ہے جس کا حل ڈھونڈنے میں وہ اس قدر منہمک ہے کہ اپنے وجود کا احساس اور اپنی ذات کا احساس کھو بیٹھا ہے۔ اسے یہ بھی پتہ نہیں کہ اس نے مسائل کے جزیرے کو کس حد تک فتح کیا اور کتنی مسائل

اور باقی ہے۔ افسانے میں نقب زن کے پاؤں بے حس ہونے اور خالی دائروں کا اس کا گریبان پکڑنے اور دائروں کو یہ سمجھنا کہ اب کوئی خطرہ نہیں رہ گیا، معاشرے میں انجمادی کیفیت کا بیان ہے۔ جہاں مابوسی، مودی، شکستگی ہمارا مقدر بن گئی ہے۔ اور ہم سکون کی خاطر تاریخ کے صفحات انشا شروع کر دیتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”اس نے جھٹ بڑے مندوقی سے اپنا  
قد ہی باجہ نکالا اور سروں کو رنگوں کی پیالیوں میں  
انڈیل دیا اور تختی پر ان کو ملا کر سب دائروں میں  
علوہ علوہ رنگا جرنے لگا۔ پھر کینوس پر چھنے  
ہوئے نقب زن کے پیروں پر سفید رنگا لگا کر انہیں  
کینوس میں غائب کر دیا۔“

المختصر نقب زن ہماری خواہشات ہیں جو ہماری ذات کو ناسور کی طرح گلانے  
جارچی ہیں جس کے سوراخ کو ہم طرح طرح کے رنگوں یعنی کوششوں سے بند کر رہے ہیں۔

”بدو شک کی موت“ سریندر پرکاش کی نائنزہ کہانیوں میں خوبصورت لیکن پیچیدہ  
کہانی ہے۔ اسی کہانی کے موضوع کا تعین ذرا مشکل لگتا ہے۔ اسی لیے کہ اسی کہانی میں  
ان تمام موضوعات کی طرف اشارہ موجود ہے جو چھٹی دہائی کے بعد لکھی جانے والی کہانیوں  
میں عام تھے۔ مثلاً تہذیب کا زوال، سائنسی اور مشینی تہذیب کا پھیلاؤ، اقدار کی تلاشی،

روحانیت اور انسانیت کی موت؛ حالانکہ اسی کہانی کا بھی بنیادی موضوع ”تہذیب کا ارتقاء اور زوال“ ہے۔ راوی کا بدوشک کی لاش کو اپنے کاندھوں پر لیے چرنا اس بات کا اشارہ ہے کہ ہمارے معاشرے سے انسانیت ختم ہو چکی ہے یا چر چاری قدیم تہذیب کی موت ہو چکی ہے جس کی لاش ہم اپنے کاندھوں پر لیے چر رہے ہیں۔ لیکن ہم اپنی ذات کی تلاش میں اور آنکھوں کو خیر کرنے والی عہد جدید کی روشنی کی جستجو میں اس قدر مہلک ہیں کہ ہمیں قدروں کے پامال ہونے کا کوئی احساس نہیں ہے۔ اگر احساس ہے بھی تو ہم ان غموں کو غلط کرنے کے لیے دھسکی پینے اور رنگ ریاں منانے میں لگے ہوئے ہیں۔ جنگ جاری ہے۔ تہذیب کی جنگ، بقا کی جنگ، دولت کی جنگ، ذات کی جنگ، رشتوں کی جنگ جس میں ہم ہار جاتے ہیں۔ ہماری تہذیب کی موت ہوتی ہے اور انسانیت شہید ہوتی ہے۔ مگر ہم مدہوش ہیں اور حالات و حادثات کی پرواہ کیے بغیر غرض گہٹیوں اور جشن آرائیوں میں لگے ہوئے ہیں۔

افسانے کو دو حصوں میں تقسیم کر کے پڑھنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ سریندر پرکاش نے اسی کے پہلے حصے میں بنگلہ دیش یعنی برصغیر کی تقسیم ثانیہ کی خاطر ۱۹۴۷ء کی ہندو پاک جنگ کا بیان اور چراسی کے نیچے میں سانی تفریق کی بنیاد پر بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کی عکاسی بہت خوبصورتی سے کی ہے۔ اسی حصے میں جنگ کے مناظر اور اسی کے متعلقات بیان کرتے ہوئے سریندر پرکاش رقم طراز ہیں:

”بروفیسر رام ہایا نے امریکی اخباروں کا پلندہ

اپنے سامنے قریباً چیلاتے ہوئے بڑی سنجیدگی سے

کہا۔ ”انہوں نے جتنی ایڈ امریکہ سے لے لی ہے اس

کے آنکڑوں پر نظر ڈالیں اور جی رفتار سے ان کے

سپریمیٹ اور پیٹن تباہ ہو رہے ہیں اسے دیکھیں  
 تو لگتا ہے کہ وہ کل یا پھر سو تک ہتھیار ڈال دیں گے  
 مگر یہ ٹھیک نہیں ہے۔ اس سارے سلسلے میں کچھ  
 گڑبڑ ہو رہی ہے اور چودھویں ہفتہ پیچھے گھاس  
 پر لگا کر ایک گہری سانس لی اور خاموش ہو گیا۔<sup>۱</sup>

یہ بیانات ہندو پاک جنگ کی ہی عکاسی کرتے ہیں جس میں امریکہ نے پاکستان  
 کی جی کھول کر مدد کی تھی۔ اس جنگ میں سپریمیٹ اور پیٹن گن استعمال ہوئے  
 تھے اور اس جنگ سے جو نتائج برآمد ہوئے اس کی طرف بھی اشارہ ہے۔

کہانی میں عبدالحمید کا ذکر آنا بھی ہندو پاک جنگ کی طرف اشارہ ہے چونکہ ۱۹۴۷ء  
 کی جنگ میں عبدالحمید نامی جوان نے اپنی حب الوطنی کا ثبوت دیتے ہوئے جام شہادت  
 نوش کر لیا تھا۔ جنگ میں صرف یہی نہیں ہوتا کہ دو ملک لڑتے ہیں اور ان میں سے  
 ایک دوسرے کو شکست دیتا ہے بلکہ جنگ میں معیشت و انسائینٹ کی موت بھی ہوتی  
 ہے۔ ہندو پاک کی جنگوں میں یہی ہوا۔ ان جنگوں میں مشترکہ تہذیب کو فریب پہنچی  
 اور دونوں ملکوں کے عوام اقتصادی، سماجی، ثقافتی، تہذیبی، اخلاقی، اقداری اور تمدنی  
 بحران کا شکار ہوئے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”بدوشک کی زبان میری طرح لڑکھڑاہی

تھی۔ ایک سو چھ روپے کی بوتل خریدنے کا مطلب ہے

چورائے روپے سیدھے نیشنل ڈیفینس فنڈ

میں گئے۔ ”جام دت برلا۔

کتک نے پوچھا۔ ”وہ کس طرح؟“

”دیکھو بیٹی! چنیل جی نے بتایا۔“ لذن میں دلتکا

بوتل بارہ روپے کی ہے۔ اس کا مطلب ہے باقی روپے جو

ڈیوٹی کی صورت میں ہم نے انہیں پیش کیا، وہ دشمن

کے خلاف گولہ بارود خریدنے کے کام میں آئے گا۔“ جام دت

نے بتایا۔“

ساتھ ’نقسیم ثانی کے بعد جو معاشرے میں تبدیلی آئی اس کا مطالعہ سریندر پرکاش

نے کہانی کے دوسرے حصے میں پیش کیا ہے۔ اسی حصے کا آغاز ہی معاشرہ کے زوال اور انسانی

کی موت سے ہوتا ہے۔ راوی کا بدوشک کی لاش کو اپنے کاندھوں پر ڈالے ہوئے گھر میں

داخل ہونا جسے ہم رشتوں کی پاکیزگی کا گہوارہ تصور کرتے ہیں اور اس کی بیوی کا چوٹا بچہ

کر رونا، ماں کا یہ پوچھنا کہ کون مر گیا، پھر ”میں“ کا یہ بیان کہ ”بدوشک مر گیا، یہ سب

انسانیت کی موت اور معاشرہ کے زوال کا اشاریہ ہیں۔ راوی کی بیوی کا بیان ملاحظہ ہو:

”میں نے پوچھا۔ ”تمہارا بدوشک سے کیا رشتہ

تھا۔ تم کیوں اتنا دکھی ہو رہی ہو؟“

”آپ کی ہر چیز سے میرا ایک رشتہ ہے، ایک

سمندر ہے۔ کیا آپ اتنا بھی نہیں جانتے؟“ اس نے

روتے ہوئے جواب دیا۔“

کہانی میں درو سانا فی سادھو کا دیومالائی بیان جن کے متعلق یہ مشہور ہے کہ دیوتائوں کو انہوں نے شراب دیا تھا جس سے راکششوں کے مظالم بڑھنے لگے تھے جس کے زور کو کم کرنے کے لیے سمندر مخفق کرنا پڑا تھا، کے ذریعہ سریندر پھر کاشی نے خیر و شر کی لڑائی اور انسانیت کی مظلومیت کو پیش کیا ہے۔ ان کے ہاتھ میں کالے اناج سے بھرے کندل کا ہونا ہمارے معاشرے کی تاریکی یا مٹینی پیلا ٹر یا معاشرے کی زندگی کی علامت ہو سکتا ہے۔ کالا اناج گویا ہمارے معاشرے کے Industrialization یا Commercialization کی طرف اشارہ ہے۔ درو سانا کا جکشا قبول نہ کرنا گویا ہماری تہذیب کی موت ہے ورنہ وہ جکشا ضرور قبول کر لیتے۔ لہذا پرانی قدروں کی موت یا قدیم معاشرے کے تقورات کا شیرازہ منتشر ہونے کے بعد ایک نیا معاشرہ وجود میں آیا جس کی مصوری سریندر پھر کاشی نے یوں کی ہے :

”ریڈیو پر کوئی دیو کتنا ناٹک کے روپ میں

پیش کی جا رہی تھی جس میں کسی سادھو کے پررو

سے ٹپکنے والے فون کا ہر قطرہ ناگ کا روپ دھارن

کر لینا تھا اور ناگ ندی کے کناروں پر بے دو پڑوسی

ملکوں کی سرحدوں پر چیل گئے تھے اور لوگ اپنے اپنے

گھروں سے جاگ گئے تھے۔ میں نے ریڈیو بند کر دیا۔“

گویا سریندر پھر کاشی نے اس کہانی میں جنگ ہندو پاک کے علامتی بیان کے ذریعہ ہماری تہذیب کے عروج و زوال کی تاریخ مرتب کر دی ہے۔ جس کی تصدیق کہانی

میں منو یعنی نوح کا ذکر آنا بھی دنیا کے دوبارہ وجود میں آنے یعنی ہمارے معاشرے کے ارتقائی منزل کو پار کرنے کی طرف اشارہ ہے۔ یعنی لوک کلچر کے زوال کے بعد Rebirth کے طور پر منعتی اور مٹینی کلچر نے عروج پایا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سرینہ پرکاش نے بڑی فنکاری کے ساتھ اس افسانے میں ہمارے تہذیبی عروج و زوال کا بیان کیا ہے۔

مجموعہ میں شامل بالترتیب دو کہانیاں "اپنے آنگن کا سانپ" اور "منادی تہا" ہی کمزور کہانیاں ہیں۔ جن میں نہ تجربات و مشاہدات کی عکاسی ملتی ہے اور نہ ہی موضوعات و خیالات کی ترقی جاتی۔ یہ سرینہ پرکاش کی تخلیقی ذات و صفات کا علامتی خاکہ معلوم ہوتی ہیں۔ حالانکہ ان دونوں کہانیوں میں انہوں نے جدید معیار کی تنہائی اور اجنبیت کو موضوع بنایا ہے لیکن وہ دونوں کہانیوں کے موضوعات کے ساتھ اضافہ نہیں کر پائے ہیں۔ اور اپنی فنکاری و تخلیق کاری کا بیان زیادہ کیا ہے۔ انہوں نے اپنی تخلیقی ذات اور اپنے ادبی مزاج میں ارا کا ذکر خوب مزے لے لے کر کیا ہے۔ جس کی وجہ سے جذباتیت اور اشتہاریت ان کی ان دونوں کہانیوں پر غالب آگئی ہے۔ ان دونوں کہانیوں میں ایکساں بات قدر مشترک ہے کہ یہ دونوں کہانیاں ان کی ابتدائی کہانیاں معلوم ہوتی ہیں۔ جس میں وہ تخلیقی سفر کے پیچ و خم سے بخوبی واقف معلوم نہیں ہوتے۔

"اپنے آنگن کا سانپ" جدید معاشرہ کے انسانوں میں تنہائی کے کرب کا مطالعہ کرنا

ہے۔ عصر حاضر کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان معاشرے سے انٹاکٹ گیا ہے کہ اسے اپنے گھروں میں قید ہونا پڑ گیا جہاں اسے تنہائی کی اذیت جھیلنی پڑتی ہے۔ قدیم تہذیب میں معاشرہ کا اجتماعی تصور اب انفرادی تصور میں مشکل ہو گیا۔ اور انفرادیت نے انسانیت کو تنہائی سے جو مجھے پر مجبور کر دیا۔ کوئی کسی سے قریب نہیں رہا، ہر شخص اپنی ملحدہ شناخت قائم کرنے کی نگاہ میں معروف ہے۔ کسی کو کسی سے محبت نہیں رہی۔ بھائی کا غم بھائی کو محسوس نہیں ہوتا۔ پڑوسی دوسرے پڑوسی کے دکھ درد میں شریک نہیں ہوتا۔ اطلاقیات مجروح ہو گئی۔ ہمارے معاشرے سے امن و امان جاتا رہا۔ جنگ و جدل اور آپسی عناد، فریب، کینہ و بغض کو ہم نے اپنے اندر شامل کر لیا۔ دوستی مفاد پرستی کی بنیاد پر کی جانے لگی۔ رشتوں کا Commercialization ہو گیا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”مگر یہ سب ہوا کیسے؟“ میں نے ذرا سا جھک

کر کہا اور اپنے دونوں ہاتھ اس کے آگے خریٹا پھیل

دے۔ ”شاید تم سے زیادہ تو اس کے کوئی قریب نہ

تھا منی؟“

”قریب...؟! ایک بڑی ہی زہریلی سکراہٹ

اس کے ہونٹوں پر پھیل گئی۔ ”قریب شاید ہمارے

دور کی سب سے بڑی میس انڈر اسٹینڈنگ ہے جس

کی دلیل یہی ہم دھنسنے جا رہے ہیں۔“

سریندر پر کا شانے اس کہانی کو بہت خوبصورتی کے ساتھ شروع کیا تھا جس



پر وہ بہت خوبصورت کہانی لکھ سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے اپنے فن اور اپنی تخلیق اور ادب دوست کی اشتہار بازی سے اسے بہت کمزور بنادیا اور خیالات کی وحدت لڑاٹ گئی۔ واقعات و تجربات بیان کرنے کا مقصد غوث ہو گیا۔ حالانکہ کہانی کو بیچ میں شامل کر کے انہوں نے یہ کوشش ضرور کی ہے کہ اس کی کمزوریوں پر نہ نظر نہ پڑے۔

”منادی“ میں سریندر پر کاشی نے رشتوں کے ابتداء اور اجنبیت کے احساس کو موضوع بنایا ہے۔ ہمارے میکانیکی اور سائنسی مہد میں معاشرہ سمیٹے سمیٹے فرد تک پہنچ گیا۔ جہاں نہ رشتوں میں استواری ہے اور نہ ہی شخصیت میں پائیداری۔ کوئی کسی کا پرسان حال نہیں رہا۔ ہر آدمی اپنے آپ میں گم اور اپنی ذات کی تلاش میں محو ہے۔ معاشرے کے انہو میں وہ اپنے آپ کو یا اپنے دھڑ کو ڈھونڈنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ہمارے معاشرے سے اخلاقی قدریں مفقود ہو گئیں۔ ماں باپ جیسے پاکیزہ اور متبرک رشتہ میں دراڑیں پڑ گئیں۔ دوستی صرف ذہنی ہم آہنگی کی بنیاد پر ہونے لگی۔ جس معاشرے میں بیوی شوہر جیسے خالص حقیقی محبت کے رشتے کا تصور محض ہوس اور جنسی خواہشوں کی تکمیل تک سمٹ گیا ہو، اس معاشرے کی ازدواجی زندگی میں دوریوں کا پیدا ہونا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ماں جو اپنا نفسی محبت و شفقت، لاد پیا، امن و امان، چین و سکون کا ماسن تصور کی جاتی تھی، وہی ماں عہد حاضر کی نسل کے لیے سلسل ناسور بنتی جا رہی ہے۔ نئی نسل اسے سکون کو درہم برہم کرنے کا ذمے دار ٹھہرانے لگی۔ سریندر پر کاشی نے اپنی اس کہانی میں معاشرے کی اسی کڑی صورت کی مصوری کی ہے۔ جسے انہوں نے کہانی کے راوی کے دوست کے توسط سے یوں بیان کیا ہے :

”اسی کے نزدیک دوستی محض ذہنی ہم آہنگی کی

بنا پر ہو سکتی ہے (حالانکہ وہ ایسے لوگوں میں رہتا تھا

اور دوستیاں کرتا تھا جن کی سوچ اس سے قطعاً مختلف

تھی) بیوی اور خاوند کے رشتے کو محض ہوس قرار دیتا  
 تھا۔ اور اسے ان لوگوں پر انتہائی غصہ آتا تھا جو اپنے  
 بچوں کو گود میں بٹھا کر پیار کرتے ہیں۔ اور اپنے جذبات  
 سے سرشار ہونٹ ان کی پیشانی پر رکھ کر آنکھیں موند  
 لیتے ہیں۔“

سریندر پرکاش نے اپنی اس کہانی کو بھی اپنی تخلیقی صلاحیت کی بے جا نمائش کا  
 ذریعہ بنا دیا ہے۔ اسی میں ہی وہ ساری معفلت و محکات موجود ہیں جو اپنے آئینے کا سانپا کہانی  
 کو کمزور بناتے ہیں۔ اسی موضوع کے ساتھ ہی انہوں نے وہی کیا جو مندرجہ بالا کہانی میں کیا ہے۔  
 چونکہ یہ کہانیاں سریندر پرکاش کی ابتدائی کوشش قرار دی جاسکتی ہیں لہذا ان کہانیوں  
 میں نہ تو موضوع میں کوئی نیا پن اور پائیداری ہے اور نہ ہی اس کے بیان میں کوئی فنی پختگی۔ حالانکہ  
 ان دونوں کہانیوں میں ہی سریندر پرکاش نے واقعات کی تنظیم بہت سلیقے سے کی ہے لیکن  
 ان کی اور ان کے دوست بلراج میزرا کی کہانی کے بیچ بیچ میں بے جا دخل اندازی افسانے کی  
 موزونیت، معروضیت اور مقصدیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ان کہانیوں میں کوئی خاص  
 تکنیکی تجربہ بھی نہیں کیا گیا ہے جو سریندر پرکاش کی کہانیوں کی خصوصیت ہے۔ واقعات  
 کو سیدھے سادے انداز میں پیش کیا گیا ہے جس میں بے جا علامتوں کا استعمال قاری کو  
 گراں گذرتا ہے۔ اسی طرح وہ علامتی نظام کی تعمیر بھی بہت کمزور اشیاء کے مسہارے کرتے  
 ہیں۔ جس میں ان کو کامیابی نہیں ملی ہے۔

مجموعہ کی اگلی کہانی، پیاسا سمندر ہے جس میں سریندر پرکاش نے عورتوں کی جنسی جبلت کو موضوع بنایا ہے۔ اس کہانی کا تانا بانا چار مختلف کرداروں سے تیار ہوا ہے۔ اس کہانی میں راوی کی بیوی کا یہ بیان کہ، 'ندی کی پیاس تو سمندر ہی بھاسکتا ہے' کے ذریعہ کہانی آگے بڑھتی ہے جس کے حوالے سے سریندر پرکاش نے عورتوں کی جنسی خواہش کی شدت کو پیش کیا ہے۔ نندی موٹنٹا ہے جو عورت کی علامت ہے اور سمندر مذکر ہے جو مرد کی علامت ہے۔ پیاسا سے مراد شہوانی پیاس ہے۔ اس کہانی میں پرہاکر پنڈت کا کردار بہت ہی معصوم کردار ہے جو پاکیزگی، طہارت اور مذہبیت کا علم بردار ہے جو اپنی حرکت و عمل سے مثلاً رامائن کی چوپائیاں گھوم گھوم کر لوگوں کو سناتا، دھوپ اترتی اور بھولوں کا پرشاد چڑھا کر دیوی کی اپنا کرنا، محبت جس میں شہوانیت کا عمل دخل نہیں ہے، کا درس دینا ان کے مذہبی عقائد میں اعتماد کی شدت کو اجاگر کرتے ہیں۔ رادھ رادھ کی صدائوں کی گونج سے راوی کا یہ استفسار کہ پنڈت جی آپ کس دیوی کی پوجا کرتے ہیں اور پنڈت جی کا یہ فلسفیانہ جواب کہ، 'شعبہ پوجا کیا کرتی ہے، بس ایک نیٹم ہے جس کا پالنا کرنا ہوتا ہے؟ یہ سبھی ادائیگی پرہاکر پنڈت کی خصوصیات ہیں جو قاری کو بہت متاثر کرتی ہیں۔

اس کہانی میں آگے ہندو دیومالائی اسماء کا ضمنی طور پر آنا یعنی رادھ کی پوجا کرنا اور جس رامائن کی چوپائیوں کے ذریعہ پنڈت پرہاکر لوگوں کو اپنی طرف مائل کرتے تھے، اس کے ایک اہم کردار سینتا سے لا تعلق بھی غور طلب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے پنڈت پرہاکر کا رادھ رادھ کا ورد بھی جنسی میلان کا ہی اظہار ہے۔ ہندو دیومالائی کہانیوں میں کرشن اور رادھیکا کی راسی میلانی بہت مشہور ہیں۔ لیکن ان میں ایک پاکیزگی تھی۔ یہاں رادھیکا علامت ہے پاک محبت کی جس کی انتہا جنس کو پہنچنا ہے۔ سریندر

پر کاغذ اگر ہر جا کر پنڈت کے درجہ سیتا کی اپنا دکھاتے تو اپنے موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ سیتا سہیل ہے ایثار نفسی کی، قربانی کی، تیغ کی، مہارت کی، پاکیزگی کی، محبت کی، تپتیا کی۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”آپ تو کٹھا کرتے ہیں رامائ کی اور پوجا کرتے

ہیں رادھے کی۔ اسی رعایت سے سیتا کی کیوں نہیں؟

انہوں نے مجھ سے نظریں ملائے بغیر ہی کہا: شجہ

سیتا۔ سیتا تو دراصل، دیکھا جائے تو ماں۔ ماں

ہے۔ اور۔ اور چہ اپنی اپنی شر دھاکاں ہاں ہے

رامائ کی کٹھا تو میرا دھندہ ہی سمجھئے بس،“

یہ بیانات علامت ہیں جدید معاشرے میں پاکیزگی یا محبت کی قلت کی یا مذہب کی پیٹہ ورنہ تبلیغ کی جس کے مبلغوں کے قول و فعل میں تضاد ہے۔ وہ مذہب کو دھند بنا بیٹھے ہیں۔ پھر سیتا کے بجائے رادھے کی اپنا عہد حاضر میں عورتوں کے اندر جذبہ ایثار نفسی، محبت اور پاکیزگی کے فقدان کی بھی علامت ہو سکتی ہے۔ حالانکہ ان سب کے باوجود ہر جا کر پنڈت کی شخصیت ایک پاکیزہ، نرم خور اور نیک خلعت انسان اور مذہبی مبلغ کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آتی ہے جس کی تصدیق اگلے حصے میں ”S“ نامی عورت کے خطوط میں جنسی یلغار اور ہر جا کر جی کی مبلغانہ گفتگو سے ہوتی ہے۔ ”S“ نام کی عورت جو جنسی اور شہوانی جذبہ سے مہرور ہے، وہ اپنے خطوط میں ہر جا کر پنڈت کو جنسی خواہش کی تکمیل کے لیے اکسارہی ہے۔ لیکن پنڈت جی ہیٹھ اسے دغوا و نفیست کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

راوی نے خط پڑھنے کے بعد جو نتائج برآمد کیے ہیں اس سے پتہ چلتا ہے کہ بھندہ کی ایک شادی شدہ عورت جس کا شوہر فوجی ہے اور جو دو بچوں کی ماں ہے جسے اپنے مجازی خاں سے محبت نہیں ہے اور جو پنڈت جی کی محبت میں سرشار اپنے بچوں کو پنڈت جی کا عطیہ تسلیم کرتی ہے، جنسی خلش اور پیاس سے تڑپ رہی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ پنڈت جی اس سے جنسی رشتہ استوار کریں اور اس کی جنسی پیاس کو بجھائیں۔ لیکن پنڈت جی انکار کرتے ہیں اور بدلے میں اس کی مخالفت میں قدیم مذہبی اساطیر کا حوالہ دیتے ہیں جس کا ذکر آئے آئے گا۔ پنڈت جی کے گانے کا یہ بول کہ "تو پیار کا ساگر ہے، تری اک بوند کے پیاسے ہم" عورتوں کے جنسی ہیجان کا بیان ہے۔ سریندر پرکاش نے اس افسانے میں جنس اور موت کا بھی مطالعہ کیا ہے جو شجہ نامی عورت کے ہر جا کر پنڈت کو لکھے خط سے عیاں ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس خط کا یہ اقتباس:

"میرے پران ناٹا!"

کلرات میں نے بڑا ہی بھیانک سرچن دیکھا۔  
ایک اگلر ہے جو اپنا منہ پھاڑے میری طرف بڑھا چلا آتا ہے۔  
میں جاگتے ہانپتے ساگر کے نلٹ پنچ گئی ہوں۔ وہ میرے پیچھے  
ہی جھکا چلا آتا ہے۔ چہرے میں ساگر میں کود گئی ہوں اور پیچھے  
ہی نیچے ڈوبی چلی جاتی ہوں۔ اور آج وہ آگیا ہے جسے لوگ  
میرا بتی کہتے ہیں۔ ایک مہینہ کی مچھلی لے کر۔

میری جیون دنیا کے سنگیت! یہ تم نے کیا کھا  
ہے، میری تو کچھ سمجھ میں نہیں آیا کہ منشیہ اپنی مرتبہ  
ساق لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اور درودھن اگر اپنی ماتا گندھا  
کے سامنے نگوٹ پہن کر نہ جاتا تو کبھی نہ مرنے لے۔ ان باتوں کا

مجھ سے کیا سمجھ رہا ہے۔ آپ نے ایسا کیوں لکھا ہے۔ میں  
تو کچھ سمجھ نہیں سکتی۔ میرے پر جو، کرپا کر کے مجھ یہ  
سب سمجھا دیجئے۔ باقی کل ۔

آپ کی پیاسی شبجہؒ

مندرجہ بالا اقتباس میں شبجہ کو خواب میں منہ چاٹے ہوئے اجگر کو اپنی طرف آتے  
ہوئے دیکھنا جنسی شدت کا اظہار ہے۔ اور ساگر کے قریب پہنچنا اس کی تکمیل کے قریب پہنچنا  
اور ساگر میں ڈوبنا جنسی پیاس کے بجھنے کا رمزبانی بیان ہے۔ اس خواب کی تعبیر اس خط میں  
موجود ہے کہ اس کا شوہر اپنی لڑکری سے بھٹی لے کر آ رہا ہے جو فوج میں ملازم ہے جس سے اس  
کی جنسی پیاس بجھے گی، جسے وہ اپنا شوہر نہیں مانتی۔ شبجہ کا کردار ایک ہسٹریائی عورت کے  
کردار کی عکاسی کرتا ہے، وہ جنسی ہیجان کی شدت سے جنونی ہو گئی ہے۔ وہ اس بیماری کی دوا  
پر جاکر نیڈٹ سے جنسی پیاس بجھانے کو مانتی ہے۔

خط کے دوسرے پیرا گراف میں سر نیندر پراکاش نے ہندو دیومالائی بیان کے ذریعہ جنسی  
اور موت کے فلسفہ کا مطالعہ کیا ہے۔ پیر جاکر نیڈٹ کی یہ نصیحت کہ ”منشیہ اپنی منجوساق لے کر پیدا  
ہوتا ہے“ اشارہ ہے کہ انسان کی پیدائش جنسی عمل کے ذریعہ ہی ہوتی ہے۔ پیدائش اس وقت تک  
مکمل نہیں جب تک کہ جنسی تکمیل نہ ہو جائے۔ گویا جنسی جبلت انسانی فطرت ہے۔ فرائڈرین کلمنٹہ نظر  
سے بھی ”جنسی پیدائش کے وقت سے ہی موجود رہتی ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی پیدائش کے وقت ہی  
موت لے کر آتا ہے۔ زندگی کے وجود کا احساس ہی موت کا احساس ہے۔ اور زندگی جو عظیم ہے جس کا  
یعنی بغیر جنسی میلان کے انسان کے وجود کا تصور ناممکن ہے اور جیسے ہی انسان دنیا میں تولد ہوتا ہے وہ

وہ سمجھتا ہے کہ ہمیں ایک نہ ایک دن مرنا ہے جس سے ہمارے وجود کا خاتمہ ہو جائے گا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جنس کی شدت حیات کی رغبت میں بدل جاتی ہے اور حیات کا وجود موت کی دعوت ہے اس میں دریودھن اور گندھاری کے حوالے سے بھی جنس اور موت کو سرنیدر پر کاش نے پیش کیا ہے۔ دریودھن اور گندھاری کا قصہ یہ ہے کہ مہابھارت کی جنگ میں پانڈوؤں نے کوروؤں کو ہرانا شروع کر دیا تھا۔ دریودھن کوروؤں کی جانب سے تخت پر بیٹھنے کا خواہاں تھا لیکن جنگ میں وہ ہار رہا تھا۔ جب اس نے اپنی ماں سے فتیابی کی دعا کی درخواست کی تو ماں نے کہا کہ تم نگے میرے سامنے آؤ۔ میری آنکھوں پر یہ پٹی بندھی ہوئی ہے۔ وہ کھلے گی اور بدن کے جس جس حصے پر میری نظر جائے گی، وہ پتھر کا ہو جائے گا۔ اس حصے پر پانڈوؤں کا وار کارآمد نہیں ہو گا۔ اس طرح دریودھن اپنی کامیابی کے لیے اپنی ماں کے پاس نگے جا رہا تھا کہ کرشن جی سے ملاقات ہوئی۔ انہوں نے اسے نگے جانے سے منع کیا اور کہا کہ کم سے کم تم اپنے اعضاء مغفومہ کو ڈھک لو تب جاؤ۔ دریودھن کی سمجھ میں یہ بات آگئی، اس نے ننگوٹ باندھ لیا اور اپنی ماں کے پاس گیا۔ جب گندھاری کی آنکھ سے پٹی کھلی تو اس نے کہا کہ تم نے یہ کیا کیا کہ اس حصے پر ننگوٹ باندھ لیا۔ اور دریودھن کو جنگ کے دوران اسی حصے پر وار کر کے پانڈوؤں نے فتح حاصل کی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس جنسی عضو کی وجہ سے ہی وہ یعنی دریودھن مارا گیا۔ اور یہ اعضاء مغفومہ انسان کے اندر پیدائش سے ہی موجود رہتے ہیں۔

کہانی میں کنتی کا پرہاکر پنڈت سے جنسی رغبت بڑھانا اور چران کا مننی رویہ اور کنس کی بالادستی کے بعد ان کا چھٹ سے چھلانگ لگا کر موت کی آغوش میں پہنچنا بھی جنس اور موت کے تعلق کی عکاسی کرتا ہے۔ جنسی ہوک کے اصرار پر انکار کی وجہ سے ہی پرہاکر پنڈت کی موت ہوئی۔ اگر وہ جنسی پیاس بجھا بھی دیتے تو ان کی تپتیا بنگ ہوتی جس کے کارن ان کے وجود کی موت ہوتی گویا جنسی اثبات و نفی دونوں موت کو دعوت دیتے ہیں۔

سرنیدر پر کاش کی یہ کہانی ان کی فنکارانہ دسترس اور موضوعات کی پیش کش کی غمازی

کرتی ہے۔ جس میں انہوں نے جنس اور موت کے انسلالات بہت باریکی اور علامتی انداز میں عکاسی کی ہے۔

رات روتی ہے بھی سریندر پرکاش کا بہت خوبصورت افسانہ ہے۔ انہوں نے اس کہانی میں موضوعات کے تنوع اور واقعات کی ہم آہنگی کو زمانی تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کہانی کا بنیادی موضوع جدید معاشرتی نظام ہے۔ اس کہانی کی ابتدا وقت کے ہمارے سے ہوتی ہے جس کا بیان سریندر پرکاش نے ملاٹھا جو تیزی کے ساتھ بہہ رہا ہے، کے حوالے سے کیا ہے۔ گویا وقت کی روانی کے ساتھ کہانی اپنا پورا سفر مکمل کرتی ہے۔ کہانی کا آغاز شام کے منظر سے ہوتا ہے۔ جب راوی اپنے دھندے سے فراغت کے بعد اپنے دوست اختر سے گفتگو کرتے ہوئے گھر واپس آ رہا ہے۔ شام کا بیان سریندر پرکاش نے بے مقدمہ نہیں کیا ہے۔ بلکہ موضوع کے اعتبار سے شام ملائت ہے دیرانی کی، اداسی کی، مایوسی کی، مروجی کی، تنہائی کی، تاریکی کی۔ ملاحظہ ہو شام کی آمد کی خوبصورت پیش کش :

”.... اور ملاٹھا کو دھیرے دھیرے روں... روں

کرتے بہتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ پرسد اشوک کے اونچے نیچے

مکانوں سے پرے وقار کے ساتھ کھڑے پاروتی مندر کے

مکشوں کے پیچے جھکنے ہوئے سورج کو دیکھتے ہیں۔ جوجان

پڑ تلے، ابھی مندر کی سبڑھیوں پر پر نام کر کے پہاڑی کے



نیچے سے ہاتھ ہوا دور نکل جائے گا،" نے

بہشتی۔ جو جدید معاشرے کی مکمل مکاسی کرتا ہے۔ کے حوالے سے سرنیدرہرکاش نے اس نئے معاشرے اور اس کے حالات کو پیش کیا ہے۔ منقسم ذات، منقسم وجود، اجنبیت، ہجوم کی تنہائی، غیر مساوی اقتصادی نظام، جنسی بے راہ روی، مذہبی تقورات کا انحطاط، ذہنی انتشار بڑی مہارت سے کہانی میں پیش کیے گئے ہیں۔ کہانی راوی کی خود کلامی کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے جس میں واقعات کا بیان بہت ہی تسلسل کے ساتھ کیا گیا ہے۔ منقسم ذات کے تصور کو راوی نے کیسے۔ جو لکشی اور تلک روڈ کے چوراہے پر قائم ہے۔ میں داخل ہونا اور کیسے میں دیواروں پر لگے ہوئے آئینہ میں اپنی شکل دیکھنا جو مختلف آئینوں میں منفرد نظر آتی ہیں، کو علامتوں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ جس سے یہ نمایاں ہوتا ہے کہ آج ہمارا وجود اتنے حصوں میں بٹ گیا ہے کہ اپنی ذات کی شناخت مشکل ہو گئی ہے۔ آج کا آدمی مختلف مسائل میں الجھ کر اپنے وجود کا احساس کھو رہا ہے۔ اس کے اندر بے مکانی کی تکلیف، معاشی بد حالی کا غم، استحصال کی کسک، اخلاقی قدروں کے مٹ جانے کا کرب، انفرادیت کی مایوسی اور تنہائی و اجنبیت کا رنج بہت شدت سے موجود ہے۔

سرنیدرہرکاش نے "توہین پورہ" اور "نورہ پورہ" کے حوالے سے ہمارے قدیم معاشرہ اور جدید معاشرہ کی منظر کشی کی ہے۔ کہانی میں پل کا بیان قدیم سے جدید کو جوڑنے یا سفر کرنے کا بیان ہے۔ جدید کلچر میں بے میانی اور غربانی کو سرنیدرہرکاش نے امریکن مابنجی کو ملارزاد ننگے ہو کر بونگ کرنے اور اینگلو انڈین اور عیسائی چھوکر بون کو ریس جیتنے والے سورا کو آغوش میں کسنے کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ آگے، ننگی چھوکر کی آواز سے چرواہے کا ڈر جانا اس بات کی

علامت ہے کہ ہر وہاں جو علامت ہے معمومیت، صداقت، محبت اور ہمارے قدیم معاشرے کا وہ جدید معاشرے کی آمد یعنی تنگی چھوڑی کی آواز سے ڈرتا ہے اس میں جدید اور قدیم کی کشمکش کو دکھایا گیا ہے۔ نئے معاشرے کی سب سے بڑی ضرورت پیسہ ہے۔ جس کے ذریعہ ہم دنیا کی جتنی خوشیاں چاہیں حاصل کر سکتے ہیں۔ پیسہ انسان کی برائیوں کی پردہ پوشی کرتا ہے، پیسہ ہمیں معاشرے میں جدید کہلانے کا حق دیتا ہے، پیسہ لوگروں کے پانے میں مدد کرتا ہے، پیسہ عزت، شہرت حاصل کرنے میں تعاون کرتا ہے، پیسہ جنسی فراہم کی تکمیل میں سہارا دیتا ہے۔ گویا جدید معاشرے میں ہم پیسہ کے بغیر ایک قدم بھی نہیں چل سکتے۔ کہاں میں لکشی روڈ پیسہ کی راہ کی علامت ہے۔ جس کے سہارے راوی جونہ پونہ سے نوزین پونہ پہنچتا ہے۔ یعنی ہم پیسہ کے بغیر جدید نہیں کہلا سکتے۔ لکشی دولت کی دیوی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے جدید معاشرے میں پیسہ کی اہمیت و افادیت کی کتنی بڑھ گئی ہے۔

’جنگلی مہاراج روڈ‘ علامت ہے ہمارے قدیم یعنی جنگلی زندگی یا لوک کلچر کی جس میں انسان جنگلوں میں رہتا تھا، درختوں سے لٹا ہوا تھا، ہمارے قدیم کلچر کا لباس تھا۔ جس میں اسکرٹ اور جینز کا کوئی تصور نہیں تھا۔ ہمارے پرانے معاشرے میں سینا گھروں اور کیفے میں بیٹھ کر اپنی جنسی ہوک بہتی مٹا جاتی تھی بلکہ جھاڑیوں اور کھجوروں میں چھپ کر محبت کی باتیں کی جاتی تھیں۔ جس میں دھوکہ اور فریب کی گنجائش نہیں تھی۔ دلہنی وائٹن کے بدلے دلہنی مہرا نہیں ملتی تھیں۔ رشتوں میں پاسداری تھی۔ جس کا ہر شخص لحاظ کرتا تھا۔ لیکن آج ہمارے جدید معاشرے سے یہ سب چیزیں ختم ہو گئیں۔

جنگلی مہاراج روڈ ہر سینوارہ کا بیان جس میں ایک بڑے پیل کے پیر کا موجود ہونا اور لڑکیوں کا منت کا بھول چڑھانا، ہمارے قدیم معاشرے کا دیو مالٹی بیان ہے۔ جس میں مذہبی عقائد و رسومات کی پاسداری کی جاتی تھی۔ پیل کے پیر کا چل گئیں کی مرغوب غذا

تھی۔ اور لڑکیاں شیولنگ کی پوجا اپنی شادی کے لیے کرتی تھیں۔ لیکن جب ہم نکستی یعنی دولت کے ذریعہ جدید معاشرے میں پہنچے تو یہ سارے مذہبی عقائد و رسوم ہمارے معاشرے سے غائب ہو گئے۔ ہم نے روحانی اور جنسی تسکین پیسوں کی افراط کے بدولت طوائف کے کوٹھوں اور ناٹ کلبوں کی رنگارنگی سے مائل کرنا شروع کر دی۔

کہانی کا اگلا پیرا گراف جس میں راوی بدھ وار پیٹھ سے نڈرتے ہوئے دوبارہ نکستی روڈ میں آگیا ہے اور یہاں اس کا یہ سرچنا کہ بدھ وار پیٹھ تو خاموش ہے۔ جس میں سکے نہیں چلتا تھا بلکہ چنیروں کا تبادلہ ہوتا تھا۔ اسے ماضی کی یاد کا بیان کہا جاسکتا ہے۔ اسی ماضی کا بیان جس کی ہمارے معاشرے سے موت ہو گئی۔ یعنی لوکس کلچر یا قدیم تہذیب غائب ہو گئی۔ کہانی میں یہیں سے جدید تہذیب کا ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ روی وار پیٹھ میں آرٹورڈاکس برج اور گرجے کی باؤنڈری کا بند ہونا اور اسی کے اوپر بے روشن دان کا بند ہونا بھی علامتی اظہار ہے مذہبی رسوم اور روایت کے فقدان کا۔ گرجے کے سامنے والی گلی سے کتا اور عورت جس کے جسم سے بسانہ اٹ رہی ہے، جس کے کپڑے تار تار ہیں، بال کھڑے ہیں اور کتے کا اچھل اچھل کر بھونکنا ہمارے جدید معاشرے میں جنسی درندگی کا بیان ہے۔ عورت ہمارے قدیم معاشرے کی علامت ہو سکتی ہے۔ کپڑوں کا تار تار ہونا، روایت کی چاک دامانی کا علامہ ہے۔ جس کی وضاحت آگے کے صفحے سے ہوتی ہے۔ جس میں ریلوے برج پر نظر آتا ہے۔ جس سے ایک آدمی یہ پوچھتا ہے کہ ”دل بہلانے کے لیے کوئی انتظام؟“ اور راوی کا اثباتی انداز، ہر اس اثبات کے بعد اس آدمی کا راوی کو ایمبریٹور کے ڈانسنگ اسکول کے سامنے لاکھڑا کرنا اور جاگتے ہوئے جاکر جولیٹ نامی لڑکی کو لانا جس سے راوی بخوبی واقف ہے۔ ہمارے جدید معاشرے میں کمال کلچر کی طرف اشارہ ہے۔ جس میں بڑے گھرانوں کی لڑکیاں شامل ہیں۔ اور بے روک لوک اس دھندے کو کر رہی ہیں۔ جہاں عزت و ناموس کی کوئی پرواہ نہیں ہے۔ جس میں بے ضمیری کا میاابی کی فطرت

جن گئی ہے۔ جہاں سے رشتوں کا زوال شروع ہو گیا ہے۔ جس میں انسانیت کراہ رہی ہے۔  
 افسانے میں بیان کی وحدت ملتی ہے۔ جو اطلاق انداز میں ہمارے سامنے آتی ہے۔  
 افسانہ شام سے صبح تک کے ذہنی سفر کی روشناس ہے جو راوی کی زبان خوبصورتی سے بیان ہوئی  
 ہے۔ جس میں واقعات کا تسلسل اور زمان و مکاں کا نظم و ضبط نظر آتا ہے۔ راوی اپنے ذہنی  
 سفر کے دوران جن تجربات و مشاہدات سے گزرتا ہے اسی کو اپنی زبان قلم سے پیش کرتا ہے۔ اس  
 کا یہ سفر شام کو شروع ہوتا ہے اور صبح کو ختم ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”اور سامنے سدا شیو پیٹھ کے مکانوں کی چھتوں  
 سے پرے پہاڑی ہر پاروتی مندر کے کلش ایک ایک  
 چلنے لگتے ہیں۔ اور سورج آہستہ آہستہ یوں ابھر رہا ہے جیسے  
 کسی مہاراشٹرین لڑکے نے بوجا کی تھالی مابچہ دھو کر گھر  
 کی دیوار کے ساتھ لگا کر رکھ دی ہے،“

اسی مجموعے کی آخری کہانی ”تلفار مس“ ہے جو موضوع کی مندرجہ سے زیادہ خود افسانے کی تعمیر  
 میں ایک نئی طرح کا تجربہ ہے۔ ہمارے افسانے کے کسی نقاد نے پلاٹ کے بغیر کہانی کا کوئی تصور  
 پیش نہیں کیا۔ کہانی کی بنیاد کسی نہ کسی واقعہ پر ہوتی ہے۔ خواہ وہ کتنا ہی مختصر، غیر حقیقی یا  
 غیر عام ہو۔ واقعہ کی یہی ترتیب بالآخر پلاٹ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ پلاٹ کے علاوہ

افسانے کے باقی اجزاء۔ کردار نگاری، ملامتیں، یا زبان کی افسانے میں ایسی ضرورت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مگر اردو میں سریندر بہر کاشی سے قبل کسی نے بغیر پلاٹ کی کہانی لکھنے کا تجربہ نہیں کیا۔ تلمقار مس، اصل پلاٹ کے اسی روایتی تصور سے انکار کی کہانی ہے۔ بظاہر سریندر بہر کاشی کا جواب اثبات میں ہے۔ تلمقار مس کی تلخیص ممکن نہیں۔ یعنی تلمقار مس کو ہرہ کرہم واقعہ کی کوئی ترتیب قائم نہیں کر سکتے۔ اور نہ ہی تلمقار مس کی علامتیں کسی مرکزی موضوع کے گرد قائم کی گئی معلوم ہوتی ہیں۔ اسی میں بظاہر جلوں کو اس طرح مربوط کیا گیا ہے کہ کوئی واقعہ مرتب ہونے کے بجائے محض تاثر قائم ہو۔ مثلاً یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”میرا بھرت تہارے بسے میں ہے معلوم ہے نہ ہر بار  
کرنے میں کتنے دن لگتے ہیں جہاں جنگ ختم ہوتی نظر آئے  
وہیں ہتھیار صاف کرنے لگ جاؤ اسی سے بڑا رعب  
پڑتا ہے عورت امید سے رہتی ہے صبر رات گھڑا بھر دیا  
اسی رات بارشیں ہوئی اگر اسی رات بارشیں نہ ہوتی  
تو چاروں درختوں کی شادی ہو جاتی کل والی چودہ  
کی چودہ باتیں ہر سناؤ ایک لفظ زیادہ ہونہ ایک  
لفظ کم یا چرک کر اپنے پاس رکھ لو جب پکارے گی تو  
کاغذ کی کشتیاں ان کی طرف بڑھا دو کسی سے ڈرنے  
کی ضرورت نہیں۔“

ان جلوں میں کوئی صورت حال بیان نہیں ہوئی بلکہ مختلف جگہ ایک دوسرے سے مختلف

سٹلے کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل سرنیدرہر کاشت کی کہانی کی فنی تنظیم کے مقابلے میں ہماری رمز مرثیہ کی زندگی اس کثرت اور پیچیدگی کو اس کی اصلی شکل میں پیش کرتا معلوم ہوتا ہے۔ یہ خود ایک فن ہے۔ جو افسانے کی موضوعی وحدت کے بجائے زندگی کی تکثیر اور تنوع پر زور دیتا ہے۔ اور یہ تنوع چونکہ کسی منطقی ترتیب کا پابند نہیں اس لیے اس میں روایتی افسانے کا فنی انضباط جی نہیں ملتا ہے۔

اسی افسانے میں علامت اور قاف نہیں ہیں۔ پوری کہانی ایک طویل جملے کا تاثر رکھتی

ہے۔ زبان سرنیدرہر کاشت سے محض علامتی شدت سے بھرپور ہے۔ ملاحظہ ہو:

”وہ بڑے مہمان نواز لوگ تھے انہوں نے انڈوں کی

جگہ اپنے بچوں کے سر ابال کر اور روٹیوں کی جگہ عورتوں کے بستان کاٹ کر پیش کر دیے“

وہ پیار کی دوسری جانب رہتے ہیں اور وہ

نہر کے دوسرے کنارے پر دونوں میں دوستی ہے دوڑنا

ایک دوسرے کی عورت پر ہری نظر رکھتے ہیں کاش

مجھے میری موروثی تلوار مل جاتی تو میں ان کے دودھ

کی دھار کاٹ ڈالتا شکستہ دیوار پر اب عکس نہیں

پڑتا شاید سورج نے رخ پھیر لیا ہے یہ بتانے کی کیا

ضرورت تھی کہ قلعہ میں تلوار نام کی کوئی چیز بھی قدیمی

شکستہ دیوار پر نہیں ٹنگی ہوئی تھی سورج کی روشنی

کسی غیر مرنی چیز پر چرائی تھی اور دیوار پر اس طرح

ملکس پڑتا تھا گویا تلوار ٹنگی ہو ہم سب اسے موروثی  
تلوار سمجھتے رہے خیال تھا جنگ میں کام آئے گی مگر  
تلوار کی تلاش میں ساری دیوار تڑوا دینا پڑی نتیجہ  
یہ ہوا کہ خفیہ شادی کرنا پڑی“ لہ

یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ افسانے میں کہیں کہیں تو مکالمے کا احساس ہوتا ہے جیسے  
کوئی کسی سے کچھ کہہ رہا ہو لیکن بیش تر یا تو خود مکالمی کا ساتھ قائم ہوتا ہے یا یہ معلوم  
ہیں ہوتا کہ اس کا راوی کون ہے اور سامع کون؟ چونکہ یہ کہانی افسانے کے روایتی معیار  
سے انحراف کی شعوری کوشش ہے اور یہ کوشش صرف علامتی اظہار یا علامت اوقات  
سے انکار تک محدود نہیں بلکہ یہ خود واقعہ کے بیان سے انکار کا تجربہ ہے۔ اسی لیے اسی کی  
کامیابی یا ناکامی کا معیار افسانہ کی روایتی تنقید فراہم نہیں کر سکتی۔  
”تلقاوس“ سے متعلق پوچھے گئے ایک سوال کے جواب میں سرنیدرہر کاش نے

کہا:

”تلقاوس دراصل کیا ہے، ایک دور تھا جب  
تجربے کیے جا رہے تھے اردو افسانے میں، مختلف  
لوگوں نے تجربے کیے، ترقی پر ذہن میں بھی ایک  
ایسی تحریر آئی جس میں کوئی غل اسٹاپ، کوما  
نہ اور بظاہر ایک جملے کا دوسرے جملے سے تعلق نہ  
ہو لیکن ایک ربط بھی ہو اور بے معنویت نہ ہو  
بلکہ اس کے کچھ معنی بھی ہوں اور اس سے زیادہ

معنی اس کے نکالے جا سکتے ہوں۔ یہ اس قسم کا تجربہ  
 تھا جو بہت شعری طور پر میں نے کیا تھا۔ یہ اسے  
 اپنی باقی جو تحریریں ہیں ان کی طرح نہیں کہہ  
 سکتا۔ کیوں کہ جو زیادہ تر تحریریں ہیں میری،  
 ان میں میرا شعور نہیں کام کر رہا ہے۔ ان کو لکھتے  
 ہوئے میری ایسی کیفیت ہوتی ہے کہ مجھے اپنے آپ  
 پر بالکل بسی ہی نہیں ہے۔ اور میں کیا کہنا چاہتا  
 ہوں، یہ بھی مجھے پتہ نہیں ہے لیکن جب وہ تحریر  
 مکمل ہو جاتی ہے تو اس وقت میں جب اسے دیکھتا  
 ہوں تو لگتا ہے کہ کوئی مکمل بات شاید میں نے کہہ  
 دی ہے۔ یہ ایک اپنے بارے میں نہ جاننے کا Process  
 ہے۔“ لے

اس بیان میں یہ بات توجہ طلب ہے کہ سریندر پرکاش کی وہ کہانیاں  
 جو زیادہ منضبط، مربوط اور واقعاتی ترتیب رکھنے والی ہیں انہیں امنانہ نظر اپنے لاشعور  
 کی تخلیق کہتا ہے۔ اور اس مجموعے کا یہ آخری امنانہ "تلقار مس" مفہوم واقعہ کی  
 عدم موجودگی نتیجتاً بیان کے ربط کا فقدان اور منظر کی مروجہ نحوی ترتیب سے انکار کو  
 سریندر پرکاش ایک شعری کوشش کہتا ہے۔ اور اپنے اس تخلیقی طریقہ کار کو انہوں



نے نہ جاننے کا عمل قرار دیا ہے۔ سریندر پور کا شن کے اس بیان کی روشنی میں اگر ان کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو شعور و لاشعور کی تعمیری صلاحیتوں کے متعلق دلچسپ نتائج فراہم ہو سکتے ہیں۔

مَبَادِ سُوْم

”برف پر مرکالمہ“

کا تنقیدی جائزہ

”ہرف پر مکالمہ“ سریندر پرکاش کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ہے جو ۱۹۷۱ء میں شایع ہوا۔ اس میں کل گیارہ کہانیاں ہیں۔ اس مجموعے کی کہانیوں میں فنی پختگی و معنویت، تجربا کی وسعت اور تکنیک پر گرفت تقریباً تمام افسانوں میں نمایاں ہے۔ اس کی ساری کہانیاں اسرار و رموز کا نگار خانہ معلوم ہوتی ہیں۔ جو سریندر پرکاش کے افسانوی ادب پر گہری بصیرت اور تکنیک و فن پر مضبوط گرفت کی عکاسی کرتی ہیں۔ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ سے ”ہرف پر مکالمہ“ تک کا سفر سریندر پرکاش نے سفر کی شرائط اور پابندی کے ساتھ طے کیا ہے۔ ابتداً افسانوں میں جو قہوڑی بہت خامیاں نظر آتی ہیں وہ کہیاں اس مجموعہ کی کہانیوں میں اپنی پوری فنی رعنائی و گہرائی کے ساتھ خوبصورتوں اور لطافتوں کے قالب میں ڈھل گئی ہیں۔ ان کی یہ کہانیاں جدید افسانوی ادب کی سمت و رفتار متعین کرتی ہیں اور روایت سے انحراف کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ جوان کی شخصیت کو لادال اور منفرد بناتی ہیں۔ ابتدائی سفر میں جس چیز کی تلاش و جستجو کی فکر سریندر پرکاش کے یہاں نظر آتی ہے ”ہرف پر مکالمہ“ کی کہانیوں میں انہوں نے اس کے حصول میں مکمل کامیابی حاصل کر لی ہے۔ ان کہانیوں کا نظام علامات خاصہ مبہم اور غیر واضح ہے جو قاری کی گرفت میں مشکل سے آتا ہے۔ ان علامات و تمثیلات کو سریندر پرکاش نے خود اپنی بصیرت سے خلق کیا ہے۔ جس سے سریندر پرکاش کے تخلیقی ذہن کی گہرائی و گیرائی کا پتہ چلتا ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ سریندر پرکاش نے ”ہرف پر مکالمہ“ کی علامات و تمثیلات

کو منفرد و مختلف شکلوں میں خود خلق کیا ہے۔ جو ہمیں متعجب و متحیر کرتی ہیں۔

”ہن ہاس ۱۹۸۱ء“ اس مجموعہ کا پہلا افسانہ ہے جس کا بنیادی موضوع معاشرے کا زوال اور تہذیب کا ارتقاء ہے۔ چونکہ ارتقاء کے بعد ہی زوال ہوتا ہے اس لیے اس کہانی میں ہماری ہندوستان کی صدیوں پرانی تہذیب کا ارتقاء اور پھر اس کے بعد زوال کی عکاسی کی گئی ہے۔ کہانی کا تار و پو قدیم دیومالائی اساطیر اور نامانوس تمثیلوں سے تیار ہوا ہے۔ اس کہانی میں سرنیدر پرکاش نے ہمارے جدید معاشرے کے مسائل کو قدیم اسلوب میں پیش کرنے کا انوکھا تجربہ کیا ہے۔ کہانی کا پہلا حصہ رام کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اس معاشرے کے حالات و واقعات کا باریک بینی سے مطالعہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے جدید معاشرے کو اس کہانی میں قدیم آئینے میں دیکھنے کی کوشش کس خوش اسلوبی سے کی گئی ہے۔ اس کہانی سے سرنیدر پرکاش کے تخلیقی ارتقاء کا بھی احساس ہوتا ہے جس میں سرنیدر پرکاش نے اپنی آئندہ تخلیقات کی راہ ہموار کر لی ہے۔ کہانی چار حصوں پر مشتمل ہے۔ جو ہماری تہذیب کی سلسلہ وار کہانی معلوم ہوتی ہے۔

پہلا حصہ قدیم ہند آریائی تہذیب کی نشاندہی کرتا ہے جس میں ہمیں ماضی کی باز آفرینی میں حال کی مصوری نظر آتی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ سرنیدر پرکاش اپنے بیانیہ پر ہر بور دسترس سے اس کہانی میں داستانوی فضا قائم کر دی ہے۔ جس سے ہم اپنی پرانی تہذیب سے لے کر عہد حاضر کی تہذیب تک بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ اور قاری کو اپنے حسن بیان اور انداز تکلم سے راوی اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ کہیں اسے گرائی محسوس نہیں ہوتی۔ اور اسے اپنی قدیم گم گشتہ تہذیب کی کہانی میں

لطف و انبساط حاصل ہوتا ہے۔ کہانی کا آغاز داستانوی انداز میں ہوا ہے۔ جس طرح پرانے قصوں اور داستانوں کی ابتدا میں ماحول کی، فضا کی عکاسی ہوتی تھی۔ اسی طرح اس کہانی میں بھی راوی نے رات کی تاریکی میں ہوا کے تھمنے، سرخوندی کے جل کو اپنی گتھی بھول جانے اور چاند کا چہرہ ادا اس سے ادا اس اور غم آلود رات کی تاریکی کی عکاسی کی ہے۔ جب انسان پریشانی کے عالم میں ہوتا ہے تو کہانی کی طرف راغب ہوتا ہے اور اس سے اپنی پریشانیوں کو دور کرتا ہے۔ اس تصور کو بھی سریندر بہر کاٹھن نے اپنی اس کہانی میں ملحوظ رکھا ہے اور کہانی میں داستانیں سماں باندھ دیے۔ جس سے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ کہانی اس وقت کی ہے جب ایودھیا کے عوام اپنے عزیز اور غم گسار کے منتظر ہیں۔ اور پوری رات بیداری میں اس عزیز و غم گسار کا انتظار کر رہے ہیں۔ جو ان کا راجہ رام ہے جو چودہ سال کے بن باس کی سزا کاٹ کر واپس آنے والے ہیں۔ لیکن ایودھیا کے عوام پر اس وقت مایوسی اور ادا اسی چھا جاتی ہے جب رام واپس نہیں آتے ہیں اور حکومت کی باگسا ڈوران کا چائی جھرت سنبھالتا ہے۔ جھرت حکومت کا نظم رام کی کھڑاٹوں کے سپہاے چلاتا ہے۔ جو کھڑاٹوں کا فیصلہ ہوتا ہے اسے عوام مانتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے اندر رام کے تئیں شر دھا کوٹ کرٹ کر بھری ہوتی ہے۔ یہ بیان ہے ہمارے قدیم آریائی معاشرہ میں مذہبی روایت کی پاسداری اور اپنے مذہبی پیشوا اور ارباب اقتدار کی اندھی تقلید کا جس میں عوام مذہبی جذبے اور حکمران طبقے کی محبت میں اس قدر سرشار تھے کہ وہ اپنے مذہبی پیشوا اور حکمرانوں کی عدم موجودگی میں ان کی کھڑاٹوں یعنی فرسودہ و شورالعلیٰ ٹکڑے کے فیصلے کو تسلیم کر لیتے تھے۔ خواہ کھڑاٹوں کے ذریعہ دیا گیا فیصلہ اس کی حق تلفی ہی کیوں نہ کرتا ہو۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”مجھے شاکر دیجئے پتا ہی۔ رام کو ایو دھیا واپس  
 دلنے میں اسپیل رہا ہوں۔ ان کی ہٹ کے آگے میری ایک  
 نہ چلی۔ وہ آپ کی آگیا اور ماں کی اکچھا کا پالنے کرنے  
 پر دوشن ہیں اور مجھ ان کی آگیا کا پالنے کرنے پر  
 دوشن ہونا پڑ رہا ہے۔ راج سنگھ اس پر ششربت  
 ہونے کے لیے اپنی کھڑادیں دی ہیں۔ وہ توجہ پاس  
 ہی ہیں۔ رہیں گے پر نتر مجھے آدیش دیا ہے کہ میں ان  
 کھڑادوں کی سہا پتا سے راج کاج جلاؤں۔ مجھے آئندہ  
 دیجئے کہ اس کھٹن پر کیشا میں سپیل ہو سکوں“

سرنیدر پرکاش کی اس کہانی کی معنویت اس لحاظ سے بھی قابل ذکر ہے کہ  
 اس میں انہوں نے ماضی کے آئینے میں حال کی روداد پیش کرنے کی ہر پرکوشش کی  
 ہے۔ جس کی وجہ سے کہانی کی دہری معنویت ہمارے سامنے اجاگر ہوتی ہے۔ کہانی کا متن  
 ہمیں ماضی کی سیر کرتا ہے تو اس متن کی تعبیر ہمیں عمر حاضر کے اسرار و رموز سے واقف  
 کراتی ہے۔ کہانی کا متن قدیم آریائی تہذیب سے لے کر ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد  
 تک کی تاریخ کا احاطہ کرتا ہے۔ لیکن جب قاری اس متن کی تعبیر کرتا ہے تو اسے اس  
 کہانی میں ہر صغیر کی آزادی سے لے کر ہندو پاک تقسیم اور پھر معاشرے کے ارتقاء و زوال  
 اور مشینی و میکانیکی تہذیب کا پیل ڈومیا سی جبر اور سرمایہ داری کا استعمال نظر آتا  
 ہے۔

کہانی کی ابتداء ۱۹۴۷ء سے قبل ہندوستانی عوام میں آزادی کے انتظار سے ہوئی ہے۔ لوگ منتظر ہیں کہ کب انہیں انگریزوں کی جابر و ظالم حکومت سے نجات ملے گی۔ اسی آزادی کے انتظار میں ہندوستانیوں کی آنکھیں تھک گئی ہیں۔ ہم انگریزوں کی غلامی سے تنگ آ گئے تھے کہ پتہ چھٹی، ہمیں آزادی ملی اور ابودھیہا و اسی یعنی ہمارے ملک کے عوام آزادی ملنے کی خوشی میں اپنے گھروں سے نکل پڑے کیوں کہ ہر آدمی کو معلوم تھا کہ اگر آزادی ملی ہے تو پھر ہم چین و سکون کی زندگی گزاریں گے۔ ہماری مظلومیت ختم ہوگی، ہم آزاد فضا میں سانس لے سکیں گے، ہمارا استعمال ختم ہوگا اور غلامی میں جن آلام و مصائب کا سامنا کرنا پڑا تھا ان سبھی آلام و مصائب سے فراغت حاصل ہوگی۔ ملاحظہ ہو یہ پیرا گراف:

”ابودھیہا و اسی اپنے گھروں سے نکل کر نگر دوار  
کی طرف پکے۔ وہاں خاصی بھیڑ ہو گئی اور کھوٹے سے  
کھوا چلنے لگا۔ وہ اپنی گہری اور بوجھل سانسوں کے ساقہ  
اچک اچک کر جنگل کی طرف دیکھنے لگے۔ کوئی کچھ نہیں  
کہہ رہا تھا۔ سب جانتے تھے اگر بھرت آ رہے ہیں تو رام  
کو لے کر ہی آئے ہوں گے۔ رام آجائیں گے تو سب ٹیک  
ہو جائے گا۔ سب دکھوں کا انت ہو جائے گا۔“

ہمیں آزادی تو ملی لیکن جس آزادی کا خواب ہماری آنکھوں نے سنبھایا تھا، وہ  
آزادی نہیں ملی۔ بھرت آئے تو صبح لیکن اپنے ساقہ رام کو نہیں لائے۔ یہ تمثیلی بیان ہے

ہماری ادھوری آزادی کا جس میں ہم آزاد تو ہیں لیکن ہمارے معاشرے میں جو "رام راج" کا تصور ہے کہ رام کی حکومت میں ہر آدمی اپنے کو محفوظ، ہر باقہ کو کام، جبر و ظلم کا اختتام، سکا میں مساوات کا نظام کسی کو کسی پر فوقیت نہیں ہو اور شیر اور بکری دریا کے ایک ہی کنارے پر پانی پی سکتے ہوں، مکمل نہیں ہوا۔ رام کے بھرت کے ساق نہ آنے سے یہ تصور ادھور رہ گیا۔ ہمارے معاشرے میں رام راج قائم نہیں ہو سکا۔ ہندوستانی عوام جس آزادی کی خواہشیاں منا رہے تھے وہ رام کے نہ آنے سے اداسی اور مایوسی میں تبدیل ہو گئیں۔ اور عوام میں پتر مردگی و افسردگی کی کیفیت طاری ہو گئی۔ "راج محل کے جھروکوں پر نکلنے والے پردے سرسراہے اور تینوں دھواں خوروں کے لمبے کیشوں میں گھڑے اداس چہروں اور بھی بھی آنکھوں کی ایک جھلک دکھائی دی" اس قسم کے جملے سریندر پرکاش کے پرانے اسلوب میں نئی معنویت پیدا کرنے کی بھرپور کوشش نظر آتی ہے۔

بھرت کا اپنے پتا سے معافی مانگنا بیان ہے کہ وہ مکمل آزادی کو یعنی رام کو اپنے ساق نہیں لایا اور کھڑاؤں کے سپہاے راج کا ج چلانے سے مراد ہے گھنیا دستور العمل کے ذریعہ نظام حکومت چلانے سے۔ کھڑاؤں کے سپہاے راج کا ج چلانے کی خبر سن کر درواستری کا رونا اور بہ کہنا کہ بنا جگوان کے چروان کے پتھروں سے ٹکرائکر لہو بہاں ہو جائیں گے، ہندوستانی عوام میں سیاسی سوجھ بوجھ کی عدم موجودگی اور مذہبی روایت کی پاسداری کا بیان ہے۔ جو ہر تکلیف و مہیبت کو برداشت تو کر سکتی ہے لیکن مذہبی رسوم و عقائد کے ختم ہونے کو برداشت نہیں کر سکتی۔

ملک کو آزادی ملی، حکومت کا کاروبار اپنے معمول کے مطابق چلنے لگا۔ صنعت و مہنت اور تجارت کی ترقی ہونے لگی۔ ہمارے ملک کی دکانیں مال و اسباب سے بھری ہوئی تھیں یہاں



کے عدام جن کی کثیر تعداد گاؤں اور دیہاتوں میں رہتی ہے، جو اپنے فرائض سے اناج پیدا کرتے ہیں، وہ آزادی لینے کے بعد بھی مظلومی و مفلوک الحالی سے نبرد آزما رہے۔ سرمایہ دار طبقہ معصوم عوام کا استعمال کر کے نہال ہے۔ جس کی پیش کش سرنیدر ہر کاشی نے بھیکو کسان اور اس کے چھوٹے پتر آدمی کو انگلی پکڑائے ہوئے اناج کے بدلے نمک لینے اور دیا جانے کی تمثیل کے ذریعہ کی گئی ہے۔ ہندوستان میں تاجروں اور سرمایہ داروں کے حکمرانوں کے یہاں اثر و رسوخ کے ذریعہ یہاں کے کافروں، غریبوں، مظلوموں، مزدوروں اور گاؤں میں رہنے والے عوام کا استعمال آزادی کے بعد بھی ختم نہیں ہوا۔ آزادی کے بعد ملک کے عوام کو حکام اور افسر شاہی کے ذریعہ ظلم و جبر و بربریت کا شکار ہونا پڑا۔ نوعیت بدلی ہوئی ہے جس کو سرنیدر ہر کاشی نے اس طرح پیش کیا ہے، ”یہ سینک ہیں بیٹے“ بھیکو نے جواب دیا اور رفتار تیز کر دی۔ آدمی گھسٹتا ہوا آگے بڑھا۔ بھیکو کاسینکوں کو دیکھ کر تیز رفتاری سے بڑھتا افسر شاہی اور نوکر شاہی کے خوف و دہشت کا میان ہے۔ بھیکو کو اپنے بیٹے کو رام کو راجہ بتا کر انہیں بنواس میں دکھانا ہمارے ملک میں آزادی کے باوجود بھی رام راج کے فقدان کی طرف اشارہ ہے۔ راج محل اور دشمنوں کے کلمشوں پر سونے کا چڑھنا، ہمارے معاشرے میں حکمرانوں اور مذہبی پیشواؤں کو دولت کی طرف رغبت کا اشارہ ہے۔ بھیکو کے آپس میں ٹھٹھول کرنے سے مراد ہمارے حکام اور مافطوں کی اپنے فرائض سے بے توجہی کی عکاسی ہے۔ اناج کے بدلے نمک لینے بھیکو کا ابودھیا آنا ہمارے معاشرے میں اپنے مسائل کے حل کی تگ و دو کی طرف اشارہ ہے۔ مسائل کو حل کرنے کی غرض سے دیہاتی عوام شہر کی جانب ہٹا رہے ہیں اور دونوں باپ اور بیٹے کا بازار کی جیر میں کھو جانا، آزادی کے بعد معاشرے کے جم غفیر میں اپنی ذات کی تلاش کی مصوری ہے۔

دھل سیٹھ کی بات تمثیل ہے ہمارے جدید معاشرتی نظام کی یا مبینی اور سائنسی پیلانوں کی جہاں لوگ مختلف مسائل سے نبرد آزما ہیں۔ مختلف اقسام کی دستواریں لینے دینے سے مراد ہے مختلف النوع اقسام کے مسائل و حالات کے حل کی تلاش۔ جیکو بھی اپنے گاؤں سے اناج کے بدلے نمک لینے آیا ہے۔ جیکو تمثیل ہے گاؤں دیہات کے عوام کی۔ جیکو کے اناج کو تو دھل سیٹھ لوہے کے باٹ سے لوتا ہے اور نمک سونے کے باٹ سے تول کر دیتا ہے۔ اس بیان کی روشنی میں ہم جدید معاشرہ کو دیکھتے ہیں تو آزادی کے بعد ملک میں سرمایہ داروں، تاجروں کی من مانی سامنے آتی ہے۔ جو اپنے پروڈکشن کو منگے داسوں پر بیچتے ہیں اور کسانوں کی اجناس کو سستے داسوں پر خریدتے ہیں۔ جس سے ملک میں بے جا منافع فوری اور سرمایہ داروں کی چوری کا حال اجاگر ہوتا ہے۔ جس کی بنیاد پر غریبوں اور کسانوں کا استعمال شروع ہو گیا۔ اور عوام اسی استعمال کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں تو سرمایہ دار اور ساہوکار اپنی دولت کے سہارے ان کی آواز کو دبا دیتے ہیں۔ اگر عوام اپنے تنازعے کو عدلیہ میں لے جاتے ہیں تو یہ تجارت پیشہ لوگ منہ مانگی رشوت دے کر انصاف کو خرید لیتے ہیں۔ معاشرے میں کساد بازاری اور رشوت فوری آزادی کے بعد عروج پر پہنچ گئی۔ معاشرے میں معاشی تفریق اور غیر مساویانہ اقتصادی نظام کو فروغ حاصل ہوا۔ اور عوام مختلف طبقوں میں بٹ گئے۔ کسانوں اور غریبوں کے ساتھ نا انصافی اور بے جا نا برتا جانے لگا۔ مظلوموں پر مزید ظلم و جبر کیا جا رہا ہے۔ دولت کا سہارا لے کر انصاف کی دیوی کو عریاں کیا جا رہا ہے یہاں اصول و ضوابط طاق نسیاں ہو گئے۔ افراط و تفریط کا ماحول ہے۔ جٹل راج ہے۔ بڑی پھلی مچھلی اصول و ضوابط کو کھا رہی ہے۔ غریب و مفلسوں کے جذبات کی نا قدری ہو رہی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”مباراج بات وزن کی نہیں۔ ملیوں کی ہے میری  
جنس اگر لوہے کی باٹ سے تلی جاتی ہے اور دھل سیٹھ  
کی جنس اگر سونے کی باٹ سے تلی جاتی ہے تو ملیہ میں  
انتر پیدا ہوتا ہے اور یہی انتر بھاؤناؤں میں انتر پیدا  
کرتا ہے اور بھاؤناؤں کا انتر ہی سنار میں سب سے  
بڑا انتر ہے۔ مجھے یہ عید بھاؤ، یہ انتر سویکار نہیں“<sup>۱</sup>

اس طرح آزادی کے بعد عوام میں جمہوری نظام سے عدم اعتماد کی عکاسی نظر آتی ہے عوام  
میں رہناؤں کے لیے کدورتیں ہرنے لگیں۔ عدلیہ سے مایوسی ہونے لگی حکام سرایہ داروں کے اشارے  
پر غریب کسانوں کا استیصال کرنے لگے۔ اور جس آزادی کی امید ہم لگائے بیٹھے تھے ان امیدوں  
پر پانی چر گیا۔ عوام اپنے کو غیر محفوظ سمجھنے لگے۔ کسادبازاری کی وجہ سے ملک میں طوائف اللہوں کی  
ماحول نمایاں طور پر نظر آنے لگا۔ سیاست دانوں، حکمرانوں، سرایہ داروں اور نوکر شاہی کے جبروت  
سے انسانیت کراہ اٹھی۔ مایوسی، موقی، اداسی، مغوی، مغلسی اور غریبی ہمارا مقدر بن گئی۔ ان مسائل  
کے حل کی تلاش میں ہم اس قدر منہمک ہوئے کہ اپنی ذات کا احساس کھو بیٹھے، وجود سے بے بہرہ  
ہو گئے۔ اور یہیں سے معاشرے کا زوال شروع ہوتا ہے۔ ہر آدمی بے بس اور بے چارگی کی زندگی  
گزارنے پر مجبور ہو گیا۔ معاشرے میں جمود کی کیفیت طاری ہو گئی۔ انصاف کی امیدیں جیلو  
کا موری میں تبدیل ہو جانا جمود کی نشاندہی ہے۔ شکست و ریخت کی حالت میں انسان گھروں  
میں مقید ہونے لگا۔ اور انفرادی زندگی جینے پر مجبور ہو گیا۔ جہاں تنہائی کا احساس شدید طور  
پر ہوتا ہے اور آدمی اجنبیت سے دو چار ہوتا ہے۔ ہمارے موسسات زخمی ہونے ہیں اور رشتوں

”ہاتھ باندھے کھڑے استریاں اور بچے ان  
 ڈھبروں کی طرف جھپٹے اور ان میں سے اپنوں کی مورتیاں  
 ڈھونڈنے لگے۔ لیکن آہ! یہ کیا۔ کسی کو کوئی  
 اپنا نہ مل رہا تھا۔ ان کی آنکھیں آنسوؤں سے دھندلا گئیں  
 اور انگلیاں ٹوٹی ہوئی مورتیوں میں بائرا کرتے کرتے  
 لہو لہان ہو گئیں،“

جدید معاشرہ میں تنہائی کا کرب، اجنبیت کا احساس، رشتوں کا زوال، مفکر  
 کا انہدام، ذات کی شناخت کو بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ تمثیلی انداز میں پیش کر کے  
 سرنیدرہرکاش نے پہلا حقہ یعنی پہلے دور کی کہانی ختم کی ہے۔ اور یہی ہے دوسرا حقہ یعنی  
 مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد سے شروع کیا ہے۔ اسی تمثیلی بیان کے ذریعہ انہوں نے  
 ہندوستان میں تقسیم کے بعد پاکستان میں وجود میں آنے کی مصوری کی ہے۔ دوسرے حقے کی  
 ابتدا سرنیدرہرکاش نے کنارپاشوکی ایک نظم سے کی ہے۔ ہندوستان میں سب سے پہلے محمد بن قاسم  
 کی قیادت میں سندھ ہندوؤں کے قریب شہر سندھ میں مسلمان وارد ہوئے سندھو گھاٹی تہذیب  
 ہماری قدیم تہذیب ہے۔ جہاں کھدائی کے بعد حاصل ہوئے قدیم تہذیب کے نقوش آج بھی موجود  
 ہیں۔ جس کی عکاسی سرنیدرہرکاش نے اس طرح کی ہے :

”ایک لمبی مسافت طے کرنے کے بعد وہ اس

جگہ پہنچے جہاں ایک طرف نڈی بہتی تھی اور دور دور  
تک نیلے دکھائی دیتے تھے۔ پاس ہی کسی پرانے محل کے  
کھنڈرات تھے جن کی شکستہ دیواروں میں سے کئی  
طرح کے جنگلی پردے سرانٹا ہوتے تھے۔ کہیں کوئی  
دکھائی نہ دیتا تھا۔ کہیں کوئی آواز نہ تھی۔ سوائے ان  
کے اپنے قدموں کی آہٹ اور خزاں رسیدہ پتوں کی کڑکڑاہٹ  
کے۔“

کہانی کا آغاز کمار پاشی کی ایک نظم جس کا پہلا مصرعہ اسی طرح ہے کہ ”ایودھیا آ رہا  
ہوں میں“ کے ذریعہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی امت کے ہندوستان میں ورود کی  
طرف اشارہ ہے اور پانچوں آدمیوں کی شبیہ بھی اسلامی شبیہ معلوم ہوتی ہے یا جہر اسلام  
کے پانچ ارکان کی بھی تمثیل ہو سکتی ہے۔ بہر حال اسی قدیم انداز بیان کی جدت کے ذریعہ  
سریندر پراکاش نے ہندوستان کی تقسیم اور پاکستان کے وجود کی نشاندہی کی ہے۔ مغرب کی  
طرف دیکھنا یا تو پاکستانی حکمرانوں کا امریکی حکومت سے مدد کی امید لگانے کا یا جہر پاکستانی  
معاشرے میں مغربیت کے غلبے کا بیان ہو سکتا ہے۔ پاکستانی علوم مغرب کی اندھی تقلید  
شدت کے ساتھ کرنے لگے۔ وہاں کے معاشرے میں بھی حکمرانوں اور فوجوں کے ذریعہ علوم کا  
استعمال شروع ہو گیا۔ سریندر پراکاش نے پاکستانی معاشرے میں رشتوں کے زوال اور  
اجنبیت کے احساس کو کہیں کوئی دکھائی نہیں دیتا“ کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اپنے قدموں کی

آہٹ، ذات کی شناخت اور وجود کے احساس کو بیان کرتا ہے۔ اور خزاں رسیدہ پتھر کی کھڑکھڑاہٹ معاشرے میں پڑمردگی، مایوسی، اور اسی اند محرومی کو اجاگر کرتی ہے جس کی وجہ سے معاشرہ سمیٹے سمیٹے گھروں تک محدود ہو گیا۔ اور انفرادیت ہمارا مقدر بن گئی۔ سرنہ رپر کا شی نے اسی کہانی میں قدیم دیو مالائی اساطیر کے ذریعہ ہمارے موجودہ معاشرے کے واقعات و حالات کو قدیم آریائی اسلوب میں بیان کیا ہے۔ جس کے باعث یہ کہانی ہماری قدیم آریائی تہذیب کا مسلمانوں کی آمد سے لے کر ہندوستان میں انگریزی حکومت سے آزادی ملنے اور پاکستان کے وجود میں آنے اور معاشرے کی زوال پذیری کی مکمل تاریخ معلوم ہوتی ہے۔ واقعات و حالات کی تنظیم بہت خوبصورت اور فنی اعتبار سے مکمل ہے۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ کہانی ہماری تہذیب کی تاریخی دستاویز ہے ہی، سادہ ہی اسی میں دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم کے موضوعات و واقعات اور ہر مفکالہ کے تجربات و مشاہدات کا سنگم نظر آتا ہے۔

مجموعے کی دوسری کہانی 'مردہ آدمی کی تصویر' ہے جس میں زوال آمادہ معاشرے کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ کہانی کی ابتدا وقت کے ہالوں کے ساتھ تہذیب کے ارتقاء سے ہوتی ہے۔ عہد حاضر کے معاشرے میں مکان کا تصور مختلف اور بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ قدیم نواٹوں کے مکانوں کے دالانوں نے جدید معاشرے میں ڈرائنگ روم کی شکل اختیار کر لی جس کی سجاوٹ میں مختلف اشیاء مثلاً گلدان، فرنیچر، پینٹنگز، ٹالم پیس اور جدید آرٹسٹوں

سے کی جاتی ہے۔ ازدواجی زندگی کی مختلف تصاویر سے کمرے کو مرتع کیا جاتا ہے۔ اس کہانی میں بھی جس کمرے میں راوی بیٹھا ہے اسی میں ایک تصویر شکنی ہوئی ہے۔ تصویر میں ایک آدمی بچہ اچوالے گھور رہا ہے۔ اس کمرے کو بھی جدید اشیا د سے مزین کیا گیا ہے۔ تصویر والہ آدمی جو مسلسل راوی کو گھور رہا ہے دراصل کسی دوسرے کی تصویر نہیں بلکہ خود راوی کی تصویر ہے جسے وہ یاد کی نیالی کی وجہ سے دوسرے کی تصویر سمجھ رہا ہے۔ اور کہانی کے واقعات و محرکات بھی اس کی اپنی ذاتی زندگی کے واقعات و محرکات ہیں جسے سرنیدر پرکاش نے تشیلی بیان کے ذریعہ آفاقی بنا دیا ہے۔

سرنیدر پرکاش نے اس کہانی میں راوی کی ذاتی زندگی کے واقعات و محرکات کی تمثیل کے ذریعہ ہمارے زوال پذیر معاشرے کی بھرپور عکاسی کی ہے اور معاشرے کے زوال کے اسباب و علل کا بہت باریک بینی سے مطالعہ کیا ہے۔ راوی اس کہانی میں اپنی ہی تصویر کو مردہ آدمی کھا تصویر سمجھ رہا ہے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جدید معاشرے کے فرد سے ذات کی شناخت ملتی جا رہی ہے کیوں کہ معاشرے کا فرد اپنی ذہنی پرانگی اور انتشار کے باعث اپنی تصویر کو بھی پہچان نہیں پاتا۔ وجود کا احساس فتم ہونے کی وجہ سے اپنی ہی بیوی کو مردہ آدمی کی بیوی سمجھ بیٹھتے ہیں۔ شکست خوردہ انسان کے ذہن سے یادداشت بھی فتم ہونے لگی ہے۔ ہمارے معاشرے کے بیسٹ شر انسان Anorexia جیسے مرض کے شکار ہیں ہمارے ذہن مسائل کی کثرت سے مآؤف ہو چکا ہے۔ کہانی میں راوی کا کھانا کھانے کے بعد بھی یہ سمجھنا کہ میں نے ابھی کھانا نہیں کھایا اور خالی برتنوں کو کچھ دیر پہلے راوی نے ہی خالی کیا ہے یہ سمجھنا کہ یہ پہلے سے ہی خالی پڑے تھے، اور یہ متعین نہ کر پانا کہ یہ موسم کون ہے، آج کے آدمی کے ذہنی طور پر مآؤف ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ جدید معاشرے کا آدمی مسائل کی کثرت اور تنوع

کی وجہ سے اس قدر ہریشان ہے کہ اس کی یادداشت جاتی رہی ورنہ راوی اس عورت کا نام کیسے بول سکتا تھا جو اس کی اپنی بیوی ہے۔ جو اس کے دکھ سکھ کی ساتھی ہے۔ چنانچہ سماجی مسائل کی کثرت نے ہمیں الجھنوں اور ذہنی انتشار میں مبتلا کر دیا ہے۔ ان الجھنوں اور انتشار کی وجہ سے ہماری حسروں کی قوت فتم ہونے لگی ہے۔ مثلاً۔ Amn  
mize کے نتیجے میں قریبی رشتوں کا نام ہی یاد رکھنا ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ امہ کہانی میں بچے جو سو رہے ہیں، وہ بھی راوی کے ہی بچے ہیں جنہیں وہ مٹی کے بنے ہوئے محسوس  
نقور کرتا ہے۔

زوال آمادہ معاشرے کا ہر فرد تنہائی کے کرب سے نبرد آزما ہے۔ انزادہشت نے معاشرے کی چہل پہل امہ رونق بھیجی لی ہے بشہر فزوان کو شہر خوشاں میں تبدیل کر دیا ہے۔ معاشرے کا دائرہ سکڑنے سکڑنے فرو تک محدود ہو گیا۔ ہر آدمی اپنے گھر کی دیواروں میں محصور ہو گیا۔ شہروں میں ہو کا عالم رہنے لگا۔ یعنی مکمل خاموشی اور تاریکی معاشرے کا مقدر بن گئی۔ ہر آدمی معاشرے سے کشاکش رہنے لگا۔ نہ کسی کو کسی دوسرے سے ضرورت پڑتی ہے امہ نہ ہی کوئی کسی سے محبت و انسیت کا اظہار کرتا ہے۔ ہر آدمی اپنے آپ میں مست امہ کھویا کھویا رہتا ہے۔ رشتوں میں دراڑیں پڑنے لگیں۔ اجتماعی معاشرے کا تصور فتم ہونے لگا۔ خانگی و ازدواجی زندگی میں تلخی و ترشی بڑھنے لگی۔ سماجی مسائل کو حل کرنے کی خاطر جتنا معاشرے کا مرد ہریشان ہے اتنی ہی پریشانی عورتوں میں بھی نظر آتی ہے۔ صبح کی وجہ سے عورتیں مردوں کے شانہ بشانہ چلنے لگیں۔ چراغ خانہ، شمع انجن بننے لگی۔ ہفتوں ہمارے گھروں سے دھواں نہیں اٹھتا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ خانگی امہ ازدواجی زندگی تباہ ہو رہی ہے۔ امہ ہوٹلی امہ رستوران تہذیب آباد ہو رہی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:



”وہ کافی دیر تک سامنے بہت ہر دیکھتی رہی۔ پھر  
بولی۔ ”جو کے معلوم ہوتے ہو، آؤ ریتوران سے کچھ کھا  
لیں؟“

میں اس کے پیچھے پیچھے چل دیا۔ ریتوران پاس  
ہی قائم دونوں اسی سی چلے گئے۔ کافی براہال خاک پڑا  
اور میزوں کی دو قطاریں لگی ہوئی تھیں۔ درمیان میں  
آنے جانے کے لیے کشادہ راستہ تھا۔ جس پر کارپٹ بچھا  
ہوا تھا۔ اس پر کئی قسم کے جانور آہستہ آہستہ چلتے  
ہوئے کچن کی طرف جارہے تھے۔“

جدید معاشرے میں انسانوں نے اپنی ضروریات و خواہشات کو اتنا وسیع کر لیا  
ہے کہ ان کی تکمیل کے لیے عورت اور مرد دونوں باہمی محنت و مشقت کرتے ہوئے نظر آ رہے  
ہیں۔ جدید معاشرے کے وسائل اسی وقت پورے ہو سکتے ہیں جبکہ آدمی کے پاس  
دولت کی فراوانی ہو۔ قدم قدم پر دولت کی ضرورت پڑتی ہے جس کو حاصل کرنے کے لیے ہمیں  
مذہم حرکات و افعال کا ارتکاب کرنا پڑتا ہے۔ مردوں نے فریب اور سازشی کے ذریعہ  
دولت اکٹھا کرنا شروع کر دیا اور عورتیں جسم فروشی اور کال گرل جیسی گھنونی حرکت بھی  
کرنے میں شرم محسوس نہیں کرتیں۔ جس کے توسط سے وہ راتوں میں ہونٹوں میں غیر مردوں  
کی آغوش کی زینت بنتی ہیں۔ اور دولت اکٹھا کرتی ہیں۔ جدید معاشرہ کے عزت دار

گھر (نزدیکی اور نیچا بھی) دولت کی فراوانی کی خاطر اس دھندے کو بخوشی اپنانے لگیں۔ جدید معاشرے کی عورتیں رات کو بناؤ سنگھار کر کے چھوٹا کو اپنے شوہر کے حوالے کر کے نکلتی ہیں، اور پوری رات دولت کی آغوش میں غیر محرم کے ساتھ بسر کرتی ہیں اور صبح کو گھر واپس آتی ہیں۔ تو اس کے شوہر کو غصہ صرف اس لیے نہیں آتا کہ وہ اپنے ساتھ کھنکھاتے سکے لود کر لے لڑوں کی لڑیاں اپنے دینیٹی بیگ میں لاتی ہیں جو زندگی کے وسائل کے حصول میں یہی قدم قدم ہر مدد کرتی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”صبح سویرے منہ اندھیرے وہ واپس آگئی ہیں

پالتوں کے پاس ہی فرش پر سویا ہوا تھا۔ اس نے

مجھے اٹھایا اور پھر پاس ہی مجھے پلنگ پر بیٹھ گئی۔

میں نے دیکھا اس کے بال بے ترتیب ہو رہے تھے اور

چہرے کے سنگھار کا رنگ سنفت تھا۔

اس نے اپنے دینیٹی بیگ میں سے وہ تمام ٹوٹ

نکال کر گنتے شروع کیے جو اس نے رات رات تیراں

میں بل چکانے کے لیے دیے تھے۔“

سریندر پرکاش نے مکمل کہانی داخلی خود کلامی کے ذریعہ پیش کی ہے۔ افسانے

کو خوبصورت تشبیہات و استعارات سے سجایا ہے۔ اور ہر لطف و افعات جو ہمارے

معاشرے میں رونما ہو رہے ہیں، انہیں بڑی ذہانت کے ساتھ اشاروں اور کنایوں میں

مجموعہ کی اگلی کہانی "ہم حرفہ جنگل سے گزر رہے تھے" ہے جس کا بنیادی موضوع معاشرے کا زوال ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد منقسم تہذیب و ثقافت میں ذات کی دریافت اور وجود کے احساس اور رشتوں کے زوال کو بھی محسن و خوبی پیش کیا گیا ہے۔ سرنیز پرکاش نے اس کہانی میں ہمارے صدیوں پرانے تہذیبی ارتقا کی منزلوں کو اشاراتی اور کنایاتی اسلوب میں پیش کیا ہے۔ تمثیلاتی اسلوب اس کہانی کی تفہیم میں قاری کے لیے مشکلیں پیدا کرتا ہے۔ لیکن جب ہم ان تشبیہات کو جدید زاویہ نگاہ سے دیکھتے ہیں تو یہ کہانی ہمیں موجودہ معاشرے کے واقعات و حالات پر روشنی ڈالتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

تہذیبی ارتقا کی مختلف منزلوں پر معاشرے سے قدیم روایات اور قدرتی غائب ہونے لگیں۔ ہم نے اجتماعی زندگی ترک کر دی۔ معاشرے میں موجود مسئلوں کے ہمیں انفرادی زندگی گزارنے پر مجبور کیا اور ہم اپنے گھروں کی چار دیواریوں میں مقید ہو کر رہ گئے۔ اہل علاقہ سے دوریاں بڑھنے لگیں۔ رشتہ نامہ بااثری وارہ اور آہستہ آہستہ میل جول ختم ہونے لگا۔ مسائل کے بے دریغ حلوں نے ہم سے ہماری ذات کا احساس بھی لیا۔ ہمارا وجود مختلف صورتوں میں بٹ گیا۔ ہم ذات برادری سے الگ اپنے گھروں میں محصور ہو گئے۔ قید و بند کی صعوبتیں ہمارا مقدر بن گئیں۔ اپنے ہی معاشرے میں اجنبیت کا احساس شدید طور پر ہونے لگا۔ ہماری یادداشت ہم سے چھن گئی۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”ہم تعداد میں کہتے تھے۔ یہ تو ٹھیک طرح سے

معلوم نہیں۔ ہاں صافری لگانے والا منشی ضرور صبح  
 طور پر جانتا ہوگا۔ ہمیں تو بس اتنا معلوم تھا کہ وہ چہرے  
 جنہیں ہم پہچانتے تھے۔ ہمارے ساتھ ہوا کرتے تھے۔  
 اور ہم سب جٹل سے تذر کروا کر وہاں پہنچ جایا کرتے تھے  
 جہاں کام ہو رہا تھا۔

لیکن ایک بات ضرور ہے کہ کام شروع ہونے  
 سے پہلے ہم اتنے نہیں تھے جتنے اب ہیں۔ تب ہم بہت  
 زیادہ تھے۔ جس دن کام شروع ہوا اسی دن ہم بیٹے  
 گئے۔ دراصل اس کے بغیر چارہ بھی نہ تھا کہ کام ہی  
 کچھ ایسا تھا۔ یعنی سرنگ بنانا۔“

کہانی کا پہلا حصہ قدیم تہذیب کے جدید معاشرے میں منتقل ہونے کے بیان پر مبنی  
 ہے۔ قدیم زمانے میں معاشرے کا اجتماعی تصور تھا، ہر شخص رشتوں کے بندھن میں بندھا  
 ہوا تھا۔ وہ کیفیتوں اور کھلیاؤں میں آزادی سے بیٹھ کر ایک دوسرے کے دکھوں اور غموں  
 کو سنتے تھے اور اپنے عزیز و اقرباء کو صبر و تحمل کی تلقین کرتے تھے۔ ایک دوسرے کی مصیبتوں  
 میں برابر کا شریک ہوتے اور دکھ کا اظہار کرتے اور خوشیوں میں شامل ہوتے۔ مذہبی  
 عقائد و رسوم کی پاسداری کرتے۔ برکت پریت جیسے مافوق الفطرت عناصر کے توہمات پر یقین

رکھتے تھے جس سے خوفناک ہشت ہوتی تھی۔ جنگلوں کے درند و پرند سے محبت اور انہیں قتل نہ کرتے۔ اشجار و اثمار ہماری تواضع کرتے تھے۔ ہم ان کے پتوں اور چلوں کو غذا کے طور پر استعمال کرتے تھے۔ لیکن جب ہم نے سرنگ کی کھدائی شروع کی۔ یعنی ترقی کی جانب بڑھنا شروع کیا تو یہ ساری چیزیں ہمارے معاشرے سے مفقود ہو گئیں۔ قدیم معاشرے کے افراد ایک دوسرے کا نام معصوب و منسوب کے جانتے تھے اور ان کے چہروں سے ان کی شناخت ہوتی تھی لیکن جوں جوں معاشرے نے ترقی کی، چہرے مٹنے لگے، رشتے سمٹنے لگے، ذات کی دریافت شروع کی، اصیت نے رشتوں کو مبتذل کر دیا۔ ملاحظہ ہو یہ انتہا سوس :

”اس طرح جیسے جیسے سرنگ کھدائی گئی ہم ایک

دوسرے سے دور ہوتے گئے۔ حتیٰ کہ ہم ایک دوسرے کے

نام اور چہرے تک بھول گئے۔ ہم اس بات سے بھی

بے خبر تھے کہ جو سرنگ ہم کھودتے چلے جا رہے ہیں

اسی کا دہانہ کہاں جا کر ختم ہو گا؟ اور اس سرنگ

کا کیا مصروف ہو گا اور جن لوگوں کے لیے ہم زمین کے

اندر ہی کدالیں چلا رہے تھے وہ کون تھے...؟

مندرجہ بالا بیان کنایاتی بیان ہے ہمارے تہذیبی ارتقاء و زوال کا۔ ہم نے جوں جوں

ترقی کی جانب بڑھنا شروع کیا ہمارے معاشرے کی تنزلی شروع ہو گئی۔ پھر بھی ہم اپنے سفر پر مطمئن

ہیں۔ اور جسے ہم ترقی سمجھ بیٹھے ہیں حقیقت میں وہ ہماری تنزلی ہے۔ کہانی میں سرینہ رہا کاشی نے

’جنگل کی پلٹنڈیوں پر درندوں کے پاؤں کے نشان‘ دیکھنے کے ذریعہ ہماری خواہشات کے لامتناہی ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ درندہ کنایہ ہے ہماری خواہشات نفسان کا۔ جب تک ہماری خواہش ہمارے اندر موجود ہیں تب تک ہم مسائل و آلام سے نجات حاصل نہیں کر سکتے۔ دنیا میں جتنی مشکلیں اور مصیبتیں درپیش ہیں وہ صرف ہماری بے جا خواہشوں کی دین ہیں۔ سریندر پرکاش نے ہمارے نفس کو تجسیمی شکل میں پیش کیا ہے۔ درندوں کے پاؤں کے نشان کے باقی رہنے سے مراد ہے کہ ارتقاء کی بلندیوں کو چھونے کے باوجود مسائل و آلام ہمارے معاشرے میں موجود ہیں۔ ہماری خواہشوں کی تکمیل نہیں ہو پاتی ہے حالانکہ مشینی اور میکانیکی تہذیب کے پھیلاؤ نے ہمیں مطمئن کرنے کی کوششوں کی کہ ہم ترقی کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے۔ لیکن یہ چیلر تو بھی ہمارے لیے ایک مسئلہ ہے۔ ارتقاء کی منزل مقصود تک پہنچنے کے باوجود بھی ہمیں طمانیت قلب حاصل نہیں ہوتی نئے نئے مسائل نے ہمیں تگسودو پر مہر کر دیا۔ ہم سے ہماری ذات کا احساس فہم ہو گیا۔ بیشتر سے دوریاں بڑھنے لگیں۔ ہمارے اذہان میں شکسٹور بمش کے کرب سے انتشار کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ ہم اپنی بے جا خواہشات کے پیدا کیے ہوئے مسائل کے حل کی تلاش میں سرگرداں دہریشاں ہیں۔ پانی پینے کے لیے روز کنواں کھودنا، پیکرے معاشرے میں یکے بعد دیگرے رونما ہونے والے مسائل اور ان کے حل کی تلاش کا۔

کہانی کے اس حصے میں سریندر پرکاش نے آزادی کے بعد معاشرتی زوال کی عکاسی کنایاتی انداز میں کی ہے۔ ہمیں رومنہ طویل کی جدوجہد کے بعد آزادی ملی لیکن آزادی ادھوری تھی۔ ہم نے جس آزادی کے خواب اپنی آنکھوں میں سمجھوئے تھے، وہ آزادی صرف خواب کا خیال ہی تھی۔ محصور ہو کر رہ گئی۔ منت کش طبقہ آزادی حاصل کرنے کے باوجود غلاموں سے بدتر زندگی گزارنے پر مجبور ہو گیا۔ جن ہاتھوں نے کدائیں چلائی تھیں ان ہاتھوں کی منت

مشقت کی مزدوری نہیں ملی۔ حالانکہ ان کے ہاتھوں میں چھالے پڑ گئے تھے اور جن کے لیے وہ کام کر رہے تھے یعنی مالک، سرمایہ دار، حکمران ان سبوں کی زندگی بڑے عیش و آرام سے گزرنے لگی۔ وہ شراب اور قمار بازیوں میں مصروف ہو گئے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ہم سب کے سینے فز سے بول گئے، چہرے ہر تنہاٹ  
پھیل گئی اور ہم نے سداق ہرئی آنکھوں سے ایک دوسرے  
کی طرف دیکھا کہ دیکھو ہماری کتنی تعریف ہو رہی ہے۔  
لیکن ہمیں یہ ہماری تعریف نہ تھی، جی کے ہاتھ لڑیں  
جلد تے چل گئے تھے۔ یہ ان کی تعریف ہو رہی ہے من  
کے لیے ہم کام کر رہے تھے۔ ہم سب کے چہروں پر شرمندگی  
سی پھیل گئی،“

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ معاشرہ میں آج بھی طبقاتی کشمکش جا رہی ہے۔ امیر اور غریب دونوں ہی اپنے مسائل سے جو مجھ رہے ہیں۔ امیروں کا مسئلہ یہ ہے کہ کس طرح غریبوں کا استعمال کریں اور غریبوں کا مسئلہ یہ ہے کہ کیسے اس استعمال سے نجات حاصل کی جائے دونوں طبقے اپنی خواہشوں کے تابع میں مقید ہیں۔ کہانی میں امیر طبقہ جو مزدوروں سے سرننگ کی کھدائی کر رہا ہے، اس کا یہ سمجھنا کہ ہم نے سرننگ کی کھدائی مکمل کر کے مسائل سے فراغت حاصل کر لی، یہ ایک فوشی فہمی قرار دی جاسکتی ہے کیوں کہ انہوں نے مزدوروں کو درندے سے محافطت کا یقین دلایا تھا۔ اور یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ معاشرے کی

نوا بادیاتی و جریات کی بنیاد پر درندہ معاشرے سے ختم ہو گیا۔ یعنی معاشرے کے مسائل پر مکمل فتح حاصل کر لی جبکہ مزدوروں نے درندے کے موجود ہونے کا دعویٰ کیا یعنی مسائل آج بھی باقی ہیں۔ درندے کا معاشرے میں باقی رہنا اسیروں کے لیے مسئلہ ہے کیوں کہ انہوں نے اس سے غلام کی محافظت کا وعدہ کیا تھا۔

آزادی کے بعد ہمارے حکام و لیڈران نے ہماری جان و مال کی حفاظت کا وعدہ کیا۔ ہمارے مسائل کو حل کرنے کا یقین دلایا۔ ہماری مایوسی، غم و غریب و اداسی کو ختم کرنے کی بات کی، معاشی بہ حالی اور غریبی کو دور کرنے کی قسمیں کھائیں لیکن جب آزادی ملی تو انہوں نے اپنے وعدوں سے ملنا شروع کر دیا۔ ان لوگوں نے ہماری جان و مال کو لٹے لوٹنا شروع کر دیا۔ جس کا بیان سریندر پرکاش نے بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ کہانی میں ایک مزدور کے یہ کہنے پر کہ ”دیکھ لیا ناسرکار! میں نہ کہتا تھا کہ درندہ ابھی موجود ہے۔ وہ ٹھٹھات لگائے ہوئے قاسرکار — مائی باپ، اور دیکھیے، اب پھر پھپھایا۔“ اور پھر اسی بندوق والے کا تذکرہ جو درندے کے حملے کی تاب نہ لا کر جاں بحق ہو گیا۔ اس کے ساتھیوں کے ہاتھوں اسی مزدور کا قتل ہونا انسانیت کے خاتمے کی جانب اشارہ ہے۔ جو لوگ ہماری حفاظت کا بیڑہ اٹھائے ہوئے تھے، وہی ہمیں قتل کر رہے ہیں ہماری جان و مال کو لوٹ رہے ہیں۔

آخری حصے میں سریندر پرکاش نے ہمیں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہم کامیابی و کامرانی کی منزلوں کو عبور کرنے کے باوجود وہیں ہیں جہاں سے چلے تھے۔ یعنی تباہی و بربادی کا کمال کو پہنچتی ہے، وہیں سے زوال اپنا سفر شروع کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:



”آخر ہم ہیں سے ایک جس کا نام ہم نہیں  
 جانتے تھے۔ صرف اس کا چہرہ پہچانتے تھے۔ کہ  
 اس کا نام صرف حاضری والے رجسٹر میں درج تھا،  
 بوللا۔“ ہم صرف جنگل سے گذر رہے تھے۔“

مجموعہ کی چوتھی کہانی ”مغورہ الغریم“ آزادی کے بعد ہندوستان کے زوال آمادہ مکاشفہ  
 کی کہانی ہے۔ سریندر پرکاش نے اپنے ذاتی ملاحظہ سے مغورہ الغریم کو ہندوستان کی تھیل بنا کر  
 پیش کیا ہے جس کی تہذیب کا ارتقاء مختلف ادوار میں قطوں میں ہوا۔ اور خلف مراحل کو  
 طے کرتے ہوئے ہم نے ملک کو آزاد کرایا۔ لیکن آزادی کے بعد جو معاشرے میں تبدیلی آئی  
 وہ بہت خرمناک تھی۔ آزادی کے فوراً بعد ملک تقسیم ہوا۔ اس کے دو ٹکڑے ہو گئے اور  
 یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوا۔ ۱۹۴۷ء میں ایک اور تقسیم ہوئی اور ہندوستان تین  
 ٹکڑوں میں بٹ گیا۔ ۱۹۴۷ء میں بٹلہ دیش کا تھام بالواسطہ طور پر ہندوستان کا دوسرا  
 بٹوارہ تھا۔ افسانے کا ابتدائیہ ملاحظہ ہو :

”اس لڑکی میں تین شخصیتیں غلط ملط ہو گئی

تھیں۔

۱۰ ایک سیری رشتے کی اس بہن کی جو رات گئے  
تک میرے ساتھ بیٹھی شطرنج کھیل کرتی، حتیٰ کہ اس  
کے سب اٹھروالے سوچنے امدان کے خزانوں کی آواز سے  
طول و عرض گونج اٹھتا تب وہ بڑی خار آلود نظروں  
سے سیری طرف دیکھتی امد چہرہ اندوہانی توڑ کر اپنی دائیں  
بانہ ایک جھٹکے سے سیری طرف ہر مار دیتی۔

(۱۱) دوسری سیری محبوبہ قہقہہ سے ہمیشہ  
روحانی محبت کی طلبگار رہتی امد اس بات پر اصرار کرتی  
کہ میں یونان کے اس شاعر کی طرح اس سے محبت  
کروں جو اپنی محبوبہ کے قریب پہنچ کر اپنا جسم تیار  
دیا کرتا تھا۔

(۱۲) تیسری وہ خود قہقہہ، اس بات کو خین صدیاں  
بیت چکی ہیں اور مجبورہ الغریم دیسے کا ویسا ہی ہے،<sup>۱۰</sup>

مندرجہ بالا اعتبارات میں سریندر پرکاش نے لڑکی میں تین شخصیتوں  
کے خلط ملط ہونے سے ہمارے برصغیر کے ہندیسی زوال امد ملک کے تین نڈروں میں  
بٹنے کی طرف اشارہ ہے۔ پاکستان کو اس نے اپنے رشتے کی بہن بنایا۔ محبوبہ، بنغلہ دیش  
کی طرف اشارہ ہے امد تیسری وہ خود قہقہہ یعنی ہندوستان کا اپنا وجود کہانی کے ابتدائے

سے ہی قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ تہذیبی انقسام اور معاشرتی زوال کو پیش کر رہا ہے۔ ہمارا ملک بھارت زمانہ قدیم سے فینر ملکوں کی آماجگاہ رہا ہے۔ کہیں آریائی - Meao potamia سے وارد ہوئے تو کبھی مسلمان عرب کے صحرائوں سے نمودار ہوئے تو کبھی انگریزوں نے سات سمندر پار برطانیہ سے آکر ہم پر حکومت کی۔ تو یا ہمارے ملک کے دامن میں اشیوحت تھی کہ جو بھی یہاں آیا یہیں کا ہرگز رہ گیا۔ اور اپنی منشا کے مطابق نظام حکومت کی داغ بیل ڈالی۔ اور نظام حکومت کو چلانے میں دشواری کے تحت انہوں نے مختلف اوقات میں اپنی سہولت کے مطابق ملک کو خطوں میں تقسیم ہی کیا۔ یعنی انقسام ہمارے ملک کی روایت بن گئی۔ ملاحظہ فرمائیے انتہا سی :

”کہتے ہیں نین صدی پہلے کچھ لوگ یہاں آئے تھے  
 اور وہ جمغورہ الغریم میں داخل ہوئے۔ انہوں نے یہاں  
 کھانا پکایا اور مسہری ہر کچھ کھینی بادی کی کسی  
 نے انہیں باہر جاتے نہیں دیکھا۔ تلوہ اب اندر ہی  
 نہیں ہیں۔ دلیل یہ ہے کہ وہ اپنے جسموں سے نکلے تھے۔  
 ان کی چمڑی سرکا کر بیچ تھی اور ہڈیاں دھول بن  
 کر اڑ گئیں“

سریندر پرماش نے ہمارے ماضی کا بیان بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ ان جملوں میں کیا ہے۔ اور قدیم نارینی ارتنا کی کہانی پیش کر دی ہے۔ ارتقا کی منزلوں کو عبور کرنے کے باوجود

ہر ملٹن نہیں ہرے ہماری فعلیت میں نے ان کی تلاش میں ہوں بار بار ملک کو اپنی سہولت کے مطابق بانٹتے ہر مہر کیا۔ جس کی وجہ سے ہمیشہ "مغورہ الغوم" یعنی ہندوستانی تہذیب ثقافت ہر مایوس و محرومی پہنچاتی رہی۔ کہانی کے پہلے حصے کے آخر میں سریندر ہرماش نے کتیا کا دل دوز آواز میں ہونے کے ذریعہ پہلے حصے اور دوسرے حصے میں ربط پیدا کیا ہے۔ کتیا کا دل دوز آواز میں ہونے کا ہمارے معاشرے میں آج بھی بدشگونی کی علامت تصور کیا جاتا ہے۔ جس سے ہم سمجھتے ہیں کہ کوئی مصیبت آنے والی ہے۔ چونکہ سریندر ہرماش ملک کی تقسیم کو دوسرے حصے میں پیش کرنا چاہتے ہیں اس لیے وہ قاری کو اس وقت کے ذریعہ اٹما کر دیتے ہیں کہ قاری آنے والے دنوں میں ملک کی تقسیم اور تہذیب کے زوال کے بیان کے لیے تیار ہو جائے۔

معاشرے میں تبدیلی یک بیک ہی رونما نہیں ہوتی بلکہ مختلف اوقات میں نمایاں ہوتی۔ اس لیے سریندر ہرماش نے بھی اس کہانی میں وقت کو مخصوص علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ وقت کے مختلف نظریات میں ایک نظریہ امام شافعیؒ کا بھی جس میں وقت کو تلوار تقسیم کیا گیا ہے۔ کہانی میں موضوع کی مناسبت سے یہ خالص اسلامی نظریہ وقت مہاوقا اٹا ہے۔ یعنی ہماری تہذیب و ثقافت کو وقت نے تلوار کی دھار سے مختلف ٹکڑے کر دیے۔ سریندر ہرماش نے کہانی میں وقت کی تجسیمی صورت میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو وقت کی علامتی معنوی :

”ایک طرف سے آواز آئی۔ میں نے گردن بڑھا کر

اس طرف دیکھا تو پتہ چلا کہ یہ کوئی انسانی آواز نہ

تھی بلکہ کوئی چہرہ آدمی پرانی کھڑکھڑا سا شکل چلاتا  
 ہوا اور آ رہا تھا اور یہ آواز اس سا شکل کے ڈھیلے  
 ہسیوں اور غیر متحرک پرزوں کی رگڑ سے پیدا ہو رہی  
 تھی۔ بے چہرہ آدمی جب کھڑکی کے بالکل نیچے سرے  
 بالکل سامنے اور خار شدہ کتیا کے بالکل قریب آیا  
 تو اس کے سا شکل کی چمیں اتر گئی، ”

وقت کی رفتار کے ساتھ ہماری تہذیب و ثقافت بھی ارتقائی منازل کو عبور  
 کر کے گئی۔ انگریزوں کی غلامی سے نجات حاصل ہوئی لیکن ملک کی تقسیم نے اس نجات  
 میں بھی مسرت و خوشی نصیب نہیں ہوئی کیونکہ ملک آزاد ہونے کے فوراً بعد  
 دو حصوں میں منقسم ہو گیا۔ ہماری صدیوں پرانی تہذیب جس کے پہلے ہی کچھ حصے غائب  
 تھے، ایک بار ہر اس کے کچھ حصے الٹ کر دیے گئے یعنی پاکستان وجود میں آیا۔ سریندر  
 پرکاش نے تقسیم کے واقعہ کو بھی ملامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ کتیا کا بھونکنا غصے  
 کی علامت ہے۔ کتیا کو چپ کرنے کے لیے لاش کے کچھ حصے کاٹ کر دے دینا ملک کے کچھ حصے  
 کو اس مفوس کتیا کی نذر کرنے کی طرف اشارہ ہے۔ جس کی تصدیق سریندر پرکاش نے اپنے  
 ایک انٹرویو میں یوں کی ہے :

” اچھا اور چراگر مجھے یہ کہنا ہے کہ ملک تقسیم ہو گیا  
 تو میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ملک تقسیم ہو گیا۔ میں نے

اس کے لیے پہلے ایک کمرہ سر جاتا۔ اس کمرے میں ایک  
 لاش پڑی ہوئی ہے جو کٹی پٹی ہے، جس کے کچے حصے  
 موجود ہیں، کچے حصے موجود نہیں ہیں اور کہیں دروازہ  
 چل رہا ہے۔ ایک آدمی بائیسکل پر سوار ہے، اُس رہا ہے  
 اور کتا جو نلک رہا ہے اُس کے کتے کو چپ کرانے کے لیے  
 وہ جو آدمی ہے، وہاں پر اس کے سامنے اور کوئی راستہ  
 نہیں تو وہ اس لاش کے جسم سے ایک ٹکڑا کاٹ  
 کر اس کتے کو ڈال دے کہ کتا خاموش ہو جائے۔“

ملک تقسیم ہوا اور اس تقسیم کے ساتھ ہی معاشرے کا زوال شروع ہو گیا ملک  
 کی تقسیم نے رشتوں کو بھی منقسم کر دیا۔ مہاجرین نے ٹاؤن تھر، بہن جانی والدین کی جدائی کا  
 کرب برداشت کیا۔ نزدیکیاں دوریوں میں تبدیل ہو گئیں۔ نئے معاشرے کا وجود عمل میں  
 آیا جہاں کوئی کسی کا پرسان مال نہیں تھا، قیامت صغریٰ کی گھڑی تھی۔ ہر آدمی اپنے سامنے  
 میں اٹھا ہوا تھا اور یہیں سے معاشرے کا انحطاط شروع ہوا۔ بانی میں تین چار برس کے  
 بچے کے چہرے پر وارثی موٹھوں کا آگ آنا کٹا پاتی انداز بیان ہے معاشرے میں انسانوں کے  
 مسائل کی وجہ سے وقت سے پہلے جوان ہونے یا پر بوڑھا ہونے کا کیوں کہ مایوسی و مغرمی  
 ہماری صحت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔

سریندر پرکاش نے جعفریہ الفیم میں داخلی خود کشی کے ذریعہ ہمارے ملک کی تقسیم اور

---

سے سریندر پرکاش؛ انٹرویو سریندر پرکاش "لئے ہونے والی سلائی" شب فرسٹ سلائی

امہ تہذیب کے زوال کو بہت خوبصورتی کے ساتھ علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔

مجموعہ کی پانچویں کہانی ”چیٹان“ ہے جس کا بنیادی موضوع زوال پذیر معاشرے میں روحانیت کی تلاش ہے۔ عہد حاضر میں ہمارے معاشرے سے روحانیت کے فقدان کے باعث ہر آدمی پریشان و میدان نظر آ رہا ہے جس کی تلاش ہم شدت سے کر رہے ہیں۔ چیٹان اسی روحانیت کا نمایاں علم بردار ہے۔ سریدھر کاشن نے کہانی میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جب انسان فاسخ ابال میں ہوتا ہے تو وہ چیٹان یعنی روحانیت کو قبول جانتا ہے۔ یار روحانیت کی ہمیں ضرورت نہیں پڑتی۔ روحانیت تو ہمیں اس وقت مدد کرتی ہے جب ہم مشکلوں، مصیبتوں اور پریشانی کے عالم میں ہوتے ہیں۔ امدان سے نجات حاصل کرنے کی شدت چاہے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔ زمانہ قدیم سے یہ روایت چلی آ رہی ہے کہ جب بھی کائنات میں انسانیت دم توڑ رہی ہوئی ہے، اخلاقی قدریں گرنے لگی ہیں، جنگ و جدال اپنے مروج پر پہنچ جاتا ہے، ہم ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہونے لگتے ہیں، طوائف الملکی اور افراتفری پھیلنے لگتی ہے، کشت و خون کا بازار گرم ہوتا ہے، برائی اور رذالت شدت اختیار کرنے لگتی ہے تو کوئی فوق البشر یا مرد کامل اٹھتا ہے اور جہاد فی سبیل اللہ کرتے ہوئے پورے عالم انسانیت کو اسی زوال سے نجات دلاتا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ اسی خطہ ارضی پر جب بھی مہمیں و آلام کے بادل منڈلاتے شروع ہوئے تو مختلف اوقات میں مختلف شکلوں میں روحانیت نمودار ہوئی امد ہمارے معاشرے سے تاریکی کے پردے کو ہٹا کر دینے اور شمع جلائی۔

کہانی کا ابتدا ایسے ہی کسی شخص کے انتظار سے ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :  
 ”جی شان کا سب کو انتظار تھا۔“

مگر مصیبت یہ تھی کہ وہ برسات کے  
 مہینوں میں نہیں آتا تھا کہ فضا نم ہوتی ہے اور زمین  
 ملائم مبادی اسی کے پالوں کے نشان ثبت نہ ہو جائیں  
 — ہم چاروں اپنی چھڑیاں ٹیلے ہوئے میدان کی  
 طرف جا رہے تھے، ہاری کمری ہلکی ہوئی تھیں اور  
 سروں پر رکھی فلٹ ہیٹس کبھی آگے کو جھک جاتیں  
 اور کبھی اوپر اٹھ جاتیں۔ اسی سے ہم ایک دوسرے  
 کے احساسات کا اندازہ لگاتے۔ فکر مندی معذور  
 ہو چکی تھی۔“

سریندر پرکاش نے کہانی میں جو علامات جی شان کی شناخت کے لیے متعین کیا  
 ہے وہ دائیں ہتھیلی پر کھیتی کا نشان اور بائیں ہاتھ میں شگلہ کا موجود ہونا ہی  
 اشارہ ہے مذہبی رہنما یا روحانی پیغمبر کا۔ دائیں ہاتھ میں کھیتی کا نشان مہر نبوت  
 کی جانب اشارہ ہے جس کی موجودگی بنی یا روحانی پیغمبر کی ضمانت ہے۔ روحانی پیغمبر  
 اسی کائنات میں اسی وقت وارد ہوتا ہے جب ہر جہل جانب تاریکی اور اندھیرا ملے  
 لگتا ہے۔ وہ اپنے پیرو نصائح سے لوگوں کو اپنی جانب مائل کرتا ہے اور اپنی سوائیز تبلیغ



• ندریں اور امید افزاء غلط نصیحت کے ذریعہ بنی نوع انسان کو عمل خیر کی تلقین کرتا ہے۔ شنگہ کا موجود ہونا بھی روحانی تبلیغ و اشاعت کے اعلامیہ کا علامہ ہے۔

کہانی میں سریندر پرکاش نے چار لوگوں کو اس میدان کی جانب جہاں طور نہیں اکٹھا ہیں اور آسمان میں سفید پردہ والے پنس اڑ رہے ہیں گفتگو کرتے ہوئے جاتے دکھایا ہے۔ یہاں بھی کہانی میں روحانی پیشوا کی آمد کا انتظار اور معجزات و کرامات دیکھنے کی تمنا میں لوگوں کو مجتمع ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ طور نوں کی جم تفریق کی موجودگی اس کی تصدیق کرتی ہے۔ چونکہ طور نہیں مذہبی رسومات اور روحانی عفا کد پر زیادہ یقین رکھتی ہیں اس لئے وہاں مذہبی و روحانی معجزات و کرامات کو دیکھنے کی خاطر اکٹھا ہوئیں ہیں۔

جدید معاشرہ میں ہم ارتقاء کی اس منزل پر پہنچ گئے ہیں جہاں سے زوال خود بخود شروع ہو گیا ہے۔ ہم اناج پیدا کرنے کے لئے نئے نئے تجربات کئے اپنا حفاظت کے لئے مختلف اقسام کے جدید اسلحہ ایجاد کئے ہم نے ضروریات زندگی کی سبھی اشیاء غرام کر لیں یعنی ہماری ارتقاء اپنی تکمیل کی منزل پر پہنچ گئی اور ہمیں سے ہماری تہذیب کا زوال شروع ہوا۔ جن اجناس کو ہم نے انسانیت کی سہولیات کے لئے پیدا کیا انھیں ہم نے اپنے لئے باعث فساد و ہنگامہ بنالیا۔ جن آلات حرب کو انسانیت کی تحفظ کے لئے ایجاد کیا گیا وہی آلات انسانیت کی قتل کا ذمہ دار ٹھہر گیا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ عصر حاضر جسے ہم متمدن معاشرہ تسلیم کر رہے ہیں وہ کتنی تکلیف دہ ثابت ہو رہا ہے۔ ہر جہاز جانب اداسی و مایوسی شکست و ریخت، رشتوں کا زوال اور تنہائی کا کرب دکھائی دے رہا ہے جو زوال آمادہ معاشرہ کا المیہ ہے ملاحظہ ہو بہ اقتباس :

”اس کے بعد اصل جھگڑا شروع ہوا  
اب کچھ لوگوں کا خیال تھا فعل کاٹ لیں اور اناج  
بانٹ دیا جائے مگر کچھ لوگ اس کے خلاف تھے۔ ان  
کی خواہش تھی کہ گلے کو اس طرح دینے دیا جائے اور  
گیہوں کے پودے کو ہلانے دیا جائے۔ تاکہ جب  
چی زان آئے تو اسے جان کر خوشی ہوئی کہ ہم نے  
بھوکے رہ کر اپنے بچوں کی خواہشوں کو قربان کرکے  
سب کچھ جوں کا توں رہنے دیا۔ مگر فیصلہ نہ ہو سکا  
آخر کچھ ٹینک کچھ تو ہیں اور ان توپوں کے پیٹ کی  
آگ بھانے کے لئے کچھ بارود منگوانا پڑا“

جدید معاشرہ میں گلے میں گیہوں اچھا ناگزیر آبادی کی وجہ بے مکانی کے  
مسئلہ کی طرف بھی اشارہ ہو سکتا ہے اور معاشرہ میں موجود برائی اور معاشرہ  
سے نرکی تعلق کا کناہ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ قصہ بہت مشہور ہے کہ شیطان کے  
اکسانے پر آدم علیہ السلام نے دانہ گندم کو اللہ کی مخالفت کے باوجود بھی  
کھا لیا تھا۔ جس کی پاداش میں آدم علیہ السلام کو جنت سے دنیا میں بطور سزا  
رہ کرنا پڑا تھا۔ اس مناسبت سے گیہوں ہمہ جہت معنویت کو اپنے اندر سموئے  
ہوئے ہے۔ یعنی اللہ کی جانب سے ممنوع قرار دینے کے باوجود اس کا کھانا

گناہ کا ارتکاب کرنا، کھا کر جنت سے نکلنا، بے مکانی اور معاشرہ سے ترک تعلق ہونا اور دنیا میں پھینکا جانا، اذیت، کربا، جدائی، غم و اندوہ، اُجڑت، تنہائی، قتل و خون و غارتگری، اور آپسی تضادات کی نمائندگی بیان ہے۔ سرنہدر برکاش نے کہانی میں گہری کرپش کر کے معنوی نہد داری پیدا کر دی ہے۔ اور جب انسان انسانی مشکلات و آلام سے نبرد آزما ہو تو اس کا خود شکستہ ہونا لازمی ہو جاتا ہے۔ جس کی نجات وہ اپنے شاعر دوست کی نعلی سے حاصل کرنا چاہتا ہے لیکن افسوس کہ وقت پر وہ بھی اسی کی مدد نہیں فرما سکتا کیونکہ راوی کا لوکر بنانا ہے کہ وہ دوسرے شہر گیا ہوا ہے۔

پھر راوی غم و آلام کی شدت سے پریشان و حیران جیسا ڈاکا کی پرانی کہانیوں یعنی راجہ رانی کے حکایات کے ذریعہ ماضی میں سیر کرنے لگتا ہے جہاں وہ کافی حد تک Nostalgia نظر آتا ہے۔ اور ماضی کی یادداشت کے ذریعہ قدیم واقعات و حادثات سے اپنے دل کو سکون بہم پہنچاتا ہے۔

آج معاشرہ میں چاروں طرف انتشار دکھائی دے رہا ہے۔ ہم سے امن و امان چھین گیا، آپس میں دوریاں بڑھ گئیں۔ محبت کا فقدان ہو گیا۔ مسائل کے بہ دو پہر حملے نے ہماری کمر توڑ ڈالی۔ قتل و خون، دھوکہ و قریب اور ظلم و استیصال سے انسانیت کراہ اٹھی۔ دوزخ کی زندگی میں درپیش مشکلات و پریشانیوں نے ہم سے اپنے ذات کا احساس چھین لیا۔ معاشرہ سے ہر تعلق کے باعث ہم اپنے گھر میں محبہ ہو گئے۔ جہاں تنہائی بیمار و مفرد بنا گئی۔ رشتوں کے ٹوٹنے کے باعث

معاشرہ میں اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرنے لگے۔ معاشرہ میں جدید کھیلوں کے لئے اشیاء جدید اور مسائل کی تلاش میں مسلسل کوششوں کے باعث ہم سے وجود کا احساس قائم ہونے لگا۔ آپسی عناد سے معاشرہ میں تضاد مان بڑھنے لگے پھر اس احساس شکست و رنجت کے حل کی تلاش و جستجو کے لئے چپی ژان کو ڈھونڈنا شروع کیا۔ جو صدیوں سے زمین میں دفن ہو چکا تھا با ہمارے معاشرے سے غائب ہو گیا۔ چپی ژان اٹا کو ڈھونڈنے کے لئے پھاوڑے اور کدالوں سے زمین کو کھودنا، ماضی کی بازیافت کا اشاریہ ہے۔ اور کھدائی کے بعد چپی ژان کو دلوں یا غوروں کی عدم موجودگی میں برآمد ہونا اور پھر بوڑھا ہو کر رہا ہے چپی ژان کو پہچاننا تھا۔ اس کا یہ کہنا کہ ”گو میں مرجھا ہوا ہوں پر بھی آپ کو سمجھانے آبا ہوں کہ گڑھے کد اور گہرا کھودا جائے اور چپی ژان کے دلوں یا غوروں سے نکالے جائیں۔ اسی کی دہلی پھیلی پر کھیری اگی ہوگی اور بائیں ہاتھ میں شکنکھ ہوگا“ ”بوڑھا۔ بہان ماضی کا علامہ ہے اور بنی نوع انسان با جدید معاشرہ کے شکست خوردہ انسان کو چپی ژان کے مخصوص یا غوروں کو تلاش کرنے کی ترغیب دے رہا ہے تاکہ وہ اسے مکمل شکل میں دریافت کر سکیں۔

سریندر پرکاشی کی یہ کہانی ۱۹۶۹ء میں رسالہ ”شب و خفا“ کے شمارہ ۴ میں شائع ہوئی تھی۔ کہانی کے ساتھ ہی وحید اختر صاحب اور محبوب الرحمن صاحب کا تجزیہ شائع ہوا تھا۔ افسوس کہ ہمارے ادب کے باشندوں اور بیدار منتظر اکابر بنانے اپنے اپنے تجزیوں سے اس کہانی کی آفاقیت کو محدود کر دیا ہے

وحید اختر صاحب نے جی ٹران کر مستقبل بنا کر اس میں اسی کا منظر بنایا اور محبوب الرحمن صاحب نے جی ٹران کو عیسوی مسیح بنا کر کہانی کی آفاقیت کو مجروح کر دیا ہے۔ حالانکہ سریندر پرکاشی نے اس کہانی میں اپنی مخصوص علامتی انداز بیان میں فارسی کو معنوی دریافت کے لئے آزاد چھوڑ دیا ہے اور جی ٹران کو مغربی اور تعبیریاتی السلاکات کا مخزن بنا دیا ہے۔

مجموعہ کی چھٹی کہانی "نعاقب" ہے۔ جی میں بیان کی ندرت "زبان کی حدت" موضوعات کی حدت اور غن و تکلیف کی مہارت سریندر پرکاشی کی تخلیقی صلاحیت کو اجاگر کرتی ہے۔ کہانی کا بنیادی موضوع "زوال یافتہ تہذیب" ہے۔ کہانی کا آغاز جدید معاشرہ یا مغربی تہذیب کی آمد سے ہوتا ہے۔ سریندر پرکاشی نے کہانی کے ابتدائی حصہ میں ہمارے موجودہ معاشرہ کے مسائل و حالات واقعات و واردات کا مطالعہ اپنے مخصوص اشاراتی و کتابانی انداز میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ جدید تہذیب و ثقافت یا مغربی تہذیب و تمدن کی رنگا رنگی و چکا چوند سریندر پرکاشی نے آدمی کے پیکر میں ڈھال کر فاری کے لئے اس کہانی کو خاصہ بہیم بنا دیا ہے۔ ہمارے معاشرہ میں مغربی تہذیب کسی طرح داخل ہوئی اور ہم لوگ اس کی جھک دمک اور رنگارنگی سے کتنا متاثر ہوئے اور اس کا ہمارے معاشرہ پر کیا تاثرات مرتب ہوئے اس کو سریندر پرکاشی نے اسی اقتباس میں پیش کیا ہے ملاحظہ ہو:

”ایک بار میرے ایک فرسٹ پوش دوست  
 نے بھی اس کا ذکر کیا تھا۔ لیکن میں نے اس کی بات  
 پر کوئی دھیان نہ دیا — سوچا تھا اکثر ایسا ہی ہوتا  
 ہے کہ جب کوئی ایک شہر کا آدمی دوسرے شہر میں  
 آتا ہے تو اپنے شہر کے بارے میں ایسے ہی بڑے چڑھا  
 کر قصے بیان کرتا ہے جن سے کچھ سادہ لوح لوگ اتنے متاثر  
 ہوتے ہیں کہ ریل گاڑی میں بیٹھ کر بڑھ جاتی ہے“

سریندر پرکاش نے ہمارے معاشرے پر مغربی تہذیب کے اثرات کو پیش کرنے کے بعد  
 جدید معاشرے کی صفات اور اسللاکات کی مصوری بہت خوبصورتی سے کی ہے۔ جدید معاشرے کا  
 انسان وسائل کی تلاش میں نت نئے مسائل میں الجھ کر لوٹ چکا ہے۔ اس کی شخصیت منتشر  
 ہو کر ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ جائزوں کی طرح منت کے باوجود بھی کمیت کا احساس اسے مزید  
 جھد و مشقت پر مجبور کرتا ہے۔ جس کی وجہ سے اسے مذہم حرکات و سکنات کا مرتکب ہونا پڑتا ہے۔  
 عزت و ناموس کو بالائے طاق رکھ کر دولت کو مجتمع کرنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ معاشرے  
 کا خیال کیے بغیر اس سے اعمالِ رذیلہ سرزد ہوتے نکلے ہیں۔ رشتوں سے دوریاں بڑھنے لگی ہیں۔  
 ازدواجی زندگی میں کشیدگی پیدا ہونے لگی ہے۔ تنہائی کا کرب بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ اور اچھیتا کے  
 احساس نے خوف و ہراس میں مبتلا کر دیا ہے۔ جدید معاشرہ میں ذات کو دریافت شروع ہو  
 گئی ہے۔ وجود کی شناخت غالب ہو گئی ہے۔ کیونکہ موجودہ معاشرے کے جم غفیر میں ہم اپنے آپ

میں گم ہوتے ہیں۔ ہم اپنے گھروں میں مقفل ہو گئے ہیں۔ اور وسائل کی تلاش کی شدت ہم سے ہمارے ہمناموں اور نہ ہونے کا احساس چھین لیا ہے۔ شکست خوردہ ذہن عذاب شکست ریخت سے نجات چاہتا ہے۔ شراب اسی کے غموں کو کچھ لمحات کے لیے غلط کرتی ہے جس کو نوش کرنا معاشرہ قدیم میں معیوب سمجھا جاتا تھا۔ لیکن مغرب نے اسے با افتخار بنا دیا یہاں اذہان کو مغربی تہذیب و ثقافت نے اپنی پوری کثرت سے لے لیا ہے۔ اور ہمیں محرومیوں اور الجھنوں میں مبتلا کر دیا ہے۔ تو ہم نے اسی سے نجات کی خاطر اپنے گم گشتہ ماضی کی بازیافت شروع کر دی۔ وہ ماضی جو ہمارے معاشرے سے صدیوں پہلے غائب ہو چکا ہے۔ جو جدید تہذیب کے شدید طے کی تاب نہ لا کر دم توڑ چکا ہے۔ سریندر پراساد نے ماضی گم گشتہ کو *Invisible man* کی مثال کے ذریعہ پیش کیا ہے اور ماضی کی تجسیمی صورت شاگردی کرنے ہوئے اسے زخمی دکھایا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”وہ آدمی کا اور اس نے پلٹ کر دیکھا۔  
خوف کے میری چینگ نکلتے نکلتے رہ گئی۔ اسی آدمی نے  
جس طرح سفید دستانے پہن رکھے تھے ویسی ہی  
سفید باندھیج (Bandage) اس کے گرد لپیٹی ہوئی  
تھی۔ مجھے فوراً خیال آیا یہ تو *H.G. Wells* کا *Invisible man* ہے جس کی فلم آج کل ٹیلی ویژن پر  
فطوار دکھائی جا رہی ہے“

کہانی کے پہلے حصے میں راوی کو جدید معاشرہ کے وسائل کی کیت کے باعث ہر شے  
 و حیران شراب کے نشے میں دھنسا اپنے غم کو غلط کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے، شراب نوشی قدیم  
 معاشرہ میں محبوب سمجھی جاتی تھی جس کو آدمی سر عام نہیں پی سکتا قلعہ راوی اس حرکت کی  
 وجہ سے اپنی اولاد کی نظریں حقیر سے ناہم ہے۔ اور وسائل کے نہ حاصل ہونے پر خوف ہراس  
 اور ان سارے آلام و مصائب کے درمیان دلہیز *Unwisdom* کی دستک جدید معاشرہ  
 کے حالات و واقعات اور ان سے نجات کی خاطر ماضی کی بازیافت کا اشارہ ہے۔

سریندر پرکاش نے کہانی کے دوسرے حصے میں زندگی کے وسائل کی تلاش میں دولت  
 کے حصول کی بے چینی اور اس کے نتیجے میں لوگوں کی افزائش کو پیش کیا ہے۔ جدید معاشرہ  
 میں شخصیات کا گڈ مڈ ہونا اور جدید کہلانے کی تگ و دو میں اعمال و افعال میں یکسانیت  
 کا بہت باریکی سے مطالعہ کیا ہے۔ اسی حصے میں عورت کی تیشل کے ذریعہ راوی نے ہمارے  
 معاشرے میں مادی آسائشوں سے رغبت کی جانب اشارہ کیا ہے۔ لوگوں کا عورت کا پیہا کرنا  
 ہمارے معاشرے میں مادی اشیاء جدید کے پیچھے جاگنے سے مراد ہے جس کو پانے کے لیے ہم  
 شب و روزی تڑکوشش کر رہے ہیں جس کی وجہ سے معاشرے میں باہم روابط کا  
 خاتمہ ہو گیا۔ نہ رشتوں کا خیال ہے اور نہ ہی اپنی ذات کا احساس۔ ہر آدمی اس کو پانے  
 کے لیے انفرادی طور پر کوشش کرتا ہے اور ایک دوسرے پر سبقت حاصل کرنا چاہتا ہے۔  
 جہاں وہ کتناوشیا نظر آ رہا ہے۔ جس کے باعث اسے تنہائی کا کرب ستا رہا ہے۔ ہر اس  
 کا کھو یا ہوا ماضی اس کا کرنے لگا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

” ایسے موقع پر جبکہ میں بالکل تنہا رہ جاتا

ہوں، دور دور تک کوئی دکھائی نہ دے رہا ہوتا تو



ایکا ایکی کسی دوسرے آدمی کے قدموں کی آواز بھی  
اپنے پیچھے تو بجتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہی مارے خوشی  
کے پلٹ کر دیکھتا ہے H.G. Wells کا Invisible man  
دور سے میرا تعاقب کرتا دکھائی دیتا اور جیسے ہی  
وہ دیکھتا کہ میں اس کی موجودگی سے باخبر ہو گیا ہوں  
وہ بھاگ کھڑا ہوتا،“ لے

دوسرے حصے کے آخر میں سریندر پرکاش نے وضاحت ناک حال میں گم شدہ ماضی  
کی دریافت کے ذریعہ خوشی آئندہ مستقبل کی شناخت کو Invisible man کے توسط سے  
پیش کیا ہے۔ پہلا Invisible man راوی کا تعاقب کر رہا ہے جو ماضی گم گشتہ  
کا کٹنا یہ ہے۔ اور دوسرا Invisible man جس کا تعاقب راوی کر رہا ہے تاکہ وہ اس کی گرفت  
میں آجائے یہ اشاریہ ہے خوشی آئندہ مستقبل کی تلاش میں سعی پیہم کا۔

تیسرے حصے میں سریندر پرکاش نے عہد رفتہ کے نقوش کو مٹنے ہوئے دکھایا  
ہے۔ قدیم ہندو مذہبی عقائد و رسوم کی پاسداری بہت ہی خلوص نیت اور جذبہ  
طہارت سے کی جاتی تھی۔ لیکن موجودہ معاشرے میں مذہبیت کا فقدان نظر آ رہا ہے۔ ہم  
نے اپنے دیوی دیوتاؤں کو صرف پتھر کا مجسمہ تسلیم کر کے انہیں سمندر میں وسر مت کر دیا۔  
وسر مت یہاں دوسرے معنوں میں استعمال ہوا ہے حالانکہ ہندو میتھالوجی میں یہ بھی  
ایک مذہبی رسم کا حصہ ہے۔ لیکن یہاں روحانیت اور مذہبیت ہمارے معاشرے سے

مٹتی جا رہی ہے، اس کا بیان ہے۔ ہم زمانہٴ حال کے خوش نما، خوش لہن و خوش پوش تہذیب کی مدائوں ہر بیک کہنے کے لیے آمادہ ہو گئے۔ جدید معاشرے کو سرنیز پرکاش نے ادھیڑ عمر کی عورت کی تمثیل کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ جو جدید میک اپ کے ذریعہ اپنے چہرہ کے خدو خال کو اس طرح سنوارے ہوئی ہے کہ آدمی کو دھوکا ہونے لگتا ہے کہ آیا یہ جوان ہے یا ادھیڑ عمر۔ وہ ہیرے جواہرات کے زیورات سے مزین اور جدید لباس سے بدن کو آراستہ کیے ہوئے ہے۔ اور اس عورت کو حاصل کرنے کے لیے معاشرے کا ہر فرد جنون کی حد تک کوشش کر رہا ہے۔ ہم اس کی چمک دھمک اور آنکھوں کو خیرہ کرنے والی روشنی سے بے حد متاثر ہوئے ہیں۔ اور اسے حاصل کرنے کے لیے ہم نے محنت و مشقت شروع کر دی جس میں ہمیں بہت حد تک کامیابی ملی۔ لیکن یہ کامیابی ابھی ادھوری ہی تھی کہ ہمارے معاشرے کا زوال شروع ہو گیا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”میں آہستہ آہستہ اس بجا پھرے عام میں

پھر بال میں آیا کھونٹی ہر سے وہ قیمتی لباس اتارا

اور اس میں ہیرے جواہرات میں جڑے ہوئے وہ زیورات

باندھے اور اندھیرے کی طرف بڑھنے لگا“

اندھیرے کی طرف بڑھنا زوال کی طرف اشارہ ہے یعنی ہماری تہذیب و ارتقا کی بلندیوں سے زوال کی پستیوں کی جانب بڑھنے لگی۔ زمانے کی ریت ہے کہ ارتقاء کے بعد زوال لازمی ہو جاتا ہے۔ اس کہانی میں بھی سرنیز پرکاش نے زوال آمادہ معاشرے کو پیش کرنے کے

یہ عروج کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ کہانی بلیک وقت شعور کی رو کی تکنیک کے سہارے ماضی، حال اور مستقبل میں سفر کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ سریندر پرکاش نے داخلی خود کلامی کے ذریعہ راوی کو صیغہ مال میں واقعہ کو بیان کرتے ہوئے حالیہ معاشرے کی روئداد پیش کی ہے۔ اور دونوں *male and female* کو ماضی اور مستقبل کے صیغہ میں پیش کر کے کہانی کو خوبصورتی عطا فرمائی ہے۔ سریندر پرکاش نے اسی کہانی میں واقعات کی تنظیم بہت خوبصورتی سے وقت کے تسلسل کے ساتھ پیش کی ہے۔ جس میں ماضی حال مستقبل غلط و ملط نظر آتے ہیں۔

مجموعہ کی ساتویں کہانی "کٹا ہوا سڑ ہے جس کا بنیادی موضوع ترقی پسند تحریک کی کھوکھلی نعرہ بازی ہے۔ سریندر پرکاش نے اسی میں واقعات کی تنظیم تسلسل کے ساتھ کی ہے۔ کہانی داخلی خود کلامی کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے جس کی بناء پر صیغہ مال میں واحد منکلم کے ساتھ ہوتی ہے۔ کہانی کا راوی خود افسانہ نگار ہے جو جدیدیت کی تحریک سے وابستہ اسی کے تصورات و خیالات کا پابند نظر آتا ہے۔ راوی ترقی پسند تحریک اور اسی کے اسللاکات پر گہرا طعن کرتا ہے۔ اور اسی طرح کہانی میں ترقی پسند تحریک کے عروج و زوال کو پیش کرتا ہے۔ اشتراکیت کی تحریک نے معاشرہ سے غریبی، مفلس، جاگیر دارانہ استعمار، طبقاتی کشمکش، مزدوروں کی مفلوکسہ حالی، جنسی بے راہ روی، سرمایہ داروں کے مظالم کے خلاف محاذ آرائی شروع کی لیکن عولم کو آج بھی ان معاصیہ و ظلم

سے نجات نہیں مل پائی ہے۔ آج ہی ہمارا معاشرہ ان مسائل سے بند آزما ہے۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا اس وقت ہوئی جب ہم رشتوں میں منسلک تھے اخلاقی قدریں ہماری تہذیب کا طرہ امتیاز تھیں۔ پڑوسی، پڑوسی کے دکہ درد میں شامل ہوتا تھا سماج میں آپسی میل جول امداد ہی جیٹ تھی لیکن ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے ساتھ ہی معاشرہ میں ایک نئی بیداری آئی اور ہم نے گھر کا گھر کوڑ کر اپنے خلاف ہو رہے مظالم کو مٹانے کے لیے علم بغاوت بلند کیا۔ مذہبیت سے نفرت ہوئے تھی۔ آپسی اتحاد ختم ہونے لگا اور رشتوں میں دوریاں بڑھنے لگیں۔ ترقی پسند ادیب ہر معاشرہ سے استعمال کو ختم کرنے کا سورا بھرتے تھے، وہ ارادے صرف نعرہ بازی تک محدود رہ گئے۔ اور معاشرے میں سماجی مسائل جوں کے توں بنے رہے۔ کوئی تبدیلی نہیں آئی اور تبدیلی آئی بھی تو صرف اجنبی سطح پر۔ ترقی پسند تحریک کے علم برداروں نے اس تحریک سے خوب فائدہ اٹھایا۔ لیکن عوام بے چارے اپنی بے چارگی اور لاچارگی پر آمنا ہانے رہے۔ عالم آدمی آج بھی معاشرے میں مختلف النوع مسائل سے بند آزما ہے بلکہ اس میں مزید اضافہ ہی ہوا ہے۔ سرنیدر پر کاشا نے ترقی پسند تحریک پر اپنے ایک مضمون میں اظہار خیال فرماتے ہوئے کہا کہ :

”اس میں کوئی شک نہیں کہ ادیب کو سماجی

مفاہد کا نگہبان ہونا چاہیے لیکن کس ادیب کو؟

رامائن کا ایک واقعہ بیان کرنا چاہتا ہوں۔ راجہ

دشقر کے دربار میں رشی و شتراندیہ فریادیں کر گئے تھے

کہ راکششوں نے کھرام بھار کھا ہے اور راجہ کو فوری کارروائی

کرنی چاہیے۔ دانشور راج رشی تھے۔ انہوں نے اپنے

سنگھاسن سے اٹھ کر دشوامتر کو پر نام کیا اور راجہ کو  
 مجبور کیا کہ وہ شہزادوں کو شیروں کی حفاظت کے لیے  
 بھیجیں اور یہ ساری کارروائی محض اس لیے کی گئی  
 تھی کہ فریاد کرنے والا دشوامتر تھا۔ جو کہ ایک قد آور  
 شخصیت تھی اور دشوامتر کی بات مالا ناراجہ کے  
 بس کی بات تھی اور نہ راجہ رشی کے۔

اگر سردار جعفری، کیفی اعظمی، نیاز صیدر اور  
 کرشن چندر کے ہزار کہنے اور لکھنے کے باوجود ہندوستان  
 میں انقلاب نہیں آیا تو اس کے سیدھے سادے معنی  
 یہ ہیں کہ ان میں کوئی بھی دشوامتر کے قد کا آدمی نہ تھا۔<sup>۱</sup>

کہانی کے پہلے صفحے میں سریندر پرکاش نے ترقی پسند ادبی تحریک کے موضوعات و  
 تصورات کو پیش کیا ہے۔ حالانکہ یہ مضامین و تصورات بہت واضح نہیں ہیں، مگر  
 اس کا بغور مطالعہ کرنے پر یہ راز منکشف ہوتا ہے، ہوتا ہے کہ یہ حقہ خالص ترقی پسند تحریک  
 سے وابستہ موضوعات پر مبنی ہے۔ مثلاً بنیا کاراوی کے مکان پر موجود ہونا جو پہلے مہینے  
 کے بل کا تقاضا کرنے آیا ہوا ہے، اشارہ ہے اشتراکی ادب میں سرمایہ داری کے جبر و استبداد  
 کا اور ہنگاموں کا منہ اور سر پر دوپٹہ کا پتو پیسے پاخانہ صاف کرنا، معاشرہ میں طبقاتی کشمکش  
 اور اچھوتوں کے استحصال کی طرف واضح اشارہ ہے۔ اور راوی کی بیوی کا کپڑا دھلانا، غربت

۱۔ "نیاز و افسانہ مہری نظریں" سریندر پرکاش بشمول "اردو نکلشن" مرتب آل احمد سرور ص ۳۶۲

اور مفلسی کی عکاسی کرتا ہے۔ سریندر پرکاش نے پہلے ہی دفعہ میں یہ واضح کر دیا ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کے زوال پذیر ہونے کی روئداد پیش کرنا چاہتے ہیں اور اس کے رد عمل کے طور پر جدیدیت کی تحریک کا وجود ہی آنے کیلئے پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”جینیہ کی تقاضہ کرتی ہوئی نظریں، جدید زندگی  
کے بارے میں ماں کا استفسار، فل خانہ میں میکیٹروں  
کے دھلنے کی دھب، آئین کی نالی میں بہتا ہوا پاخانہ،  
محنت پر بیچ کر حقہ گرد ڈالتا ہوا شکست خوردہ آدمی بازار  
کی بیٹری میں کھولے ہوئے بیچے.....  
مجھے لگا یہ سب پچھلے تین چار ہزار برس سے ایسے  
ہی چل رہا ہے۔“

۱۹۵۵ء کے تلب بلب اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کا زور کم ہونے لگا تھا۔ اس کی جگہ جدیدیت اور اس کے موضوعات ہمارے ادب میں داخل ہو رہے تھے۔ ترقی پسند تحریک کے ختم ہونے کی مختلف وجوہات تھیں۔ مثلاً مسائل و موضوعات جو اشتراکیوں نے اپنے ادب میں پیش کیا، آزادی کے بعد ان کی نوعیت بدلتے لگی۔ بھوک، پیاس، جاگیر دارانہ استحصال، سرمایہ دارانہ مبروتہ اور طبقاتی کشمکش کی جگہ جدید ادیبوں نے اپنے ادب میں وجوہات ملامتی، ذاتی، منافست، مافوقی و ریاضت کو بنیادی موضوع قرار دیا۔ دوسری

وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند تحریک کے علم برداروں نے اشتراکی نعرہ بازی کو سیاہی  
 چالبازی اور حکومت کی نظر عنایت کا وسیلہ بنایا۔ جس سے اشتراکی رہنماؤں کو توجہ  
 فائدہ پہنچا لیکن عوام کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ عوام جو ترقی پسندوں کے لیے  
 میل کے پتھر تھے ان کے مصائب و آلام میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ تیسری وجہ ترقی پسندوں  
 کی مذہب بیزاری تھی۔ مذہب ہندوستانی تہذیب کی روح میں شامل ہے۔ ترقی پسندوں  
 نے اسے اپنے ادب سے خارج کر دیا تھا۔ جس کی وجہ سے عوام اس تحریک اور اس کے ادب  
 سے ہر گمان ہو گئے۔ جدیدیت کے علم برداروں نے عوام کے خیالات و احساسات کو محسوس  
 کیا اور وہ اپنے ادب میں ان مسائل کو پیش کرنے لگے جن سے عوام دوچار تھے۔ ترقی پسند  
 تحریک کے روح پرور عمل کے طور پر جدیدیت کی تحریک کے منہ مشہور میں آنے کو سریندر پرکاش  
 نے یوں پیش کیا ہے :

(۱) ”بارسل پر میرا سرنامہ سیاہ روشنائی سے  
 لکھا ہوا تھا۔ بائیں کونے میں بیچنے والے کا نام اور  
 پتہ سرخ روشنائی سے لکھا ہوا تھا۔ میرے لیے  
 وہ نام اور سرنامہ بالکل غیر تھے۔ میں اس نام سے  
 بالکل واقف نہیں تھا۔ جگہ جگہ سرخ لاکھ کی سیلیں  
 تھیں۔ میں نے جاکر سے لاکھ کھرج دی اور ہر بارسل  
 کھوٹنا شروع کیا۔ اندر سفید روٹی میں کوئی چیز لپیٹی  
 ہوئی تھی۔ جوا سے جلد سے جلد دیکھنے کے لیے بے تاب تھا۔  
 کہ کس نے مجھے کیا بیجا۔“

ری وہ الف کا کتا ہوا سر تھا۔ میرے دونوں ہاتھ کاٹے  
 لگے اور مجھ پر غرض طاری ہو گیا۔ الف سے میں اس  
 کے پہلے کبھی نہیں ملا تھا۔ ایک بار ب کے پاس اس  
 کی تصویر دیکھی تھی۔ ب اس سے مل چکا تھا اور اس  
 نے مجھے اس کے بارے میں بہت کچھ بتایا تھا۔ تب ہم  
 سب دوستوں کے درمیان ایک سنجیدہ بحث کا آغاز  
 ہوا تھا۔ صبح کے نتیجے کے طور پر یہ طے پایا تھا کہ الف  
 سے ہمارا بالکل ذہنی رشتہ ہے باوجود اس بات  
 کے کہ وہ ہمارے شہر سے دور ایک دوسرے شہر  
 میں رہتا تھا جہاں جانا ہمارے لیے ممکن نہ تھا، بلکہ

سریندر پرکاش کے ان بیانات سے جو باتیں سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں کہ اشتراکیت  
 ہی جدیدیت میں مستقل ہوئی اور سریندر پرکاش جو ادب سے دلچسپی تو رکھتے تھے لیکن  
 ابھی تک کوئی تخلیقی کوشش نہیں کی تھی، ان جلوں کے سہارے وہ اپنے تخلیقی ارتقا کو بھی  
 پیش کرتے ہیں۔ دوستوں کے درمیان یہ طے پا گیا ہے کہ الف سے ہمارا ایک ذہنی رشتہ  
 ہے، اگرچہ وہ ایک ایسے شہر میں رہتا ہے جہاں تکنا جانا اس انسان کے راوی کے لیے ممکن  
 نہیں اس بیان میں بالکل واضح ہے کہ ذہنی رشتہ کے لیے مقامی قربت ضروری نہیں۔ ان  
 لوگوں کا جواب ہے، جو جدید کو امریکہ سے برآمد کی تھی چیرکہ کر رد کرتے رہے تھے۔ اس



تحریک کے غیر ملکی ہونے کا ذکر سریندر پرکاش نے بالکل شروع ہی میں کیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”یہ امریکہ کا راجہ کہاں رہتا ہے بیٹا۔ ہم مینا  
خود اس سے کیوں بات نہیں کرتے؟ عجیب حالت  
ہے وہ رہتا کہیں اور ہے اور حکم اس کا ہم پر چل  
رہا ہے۔“ ماں پاٹھ روک کر اور گردن باہر نکال کر  
بلند آواز میں بولی : ”

سریندر پرکاش نے جدیدیت کی تحریک کے وجود میں آنے کے اسباب و علل بیان کرنے کے بعد کہانی کے اگلے حصے میں ترقی پسندی اور ترقی پسند ادیبوں پر گہرا طنز و تنقید کیا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں نے اس ادبی تحریک کے ذریعہ حکومت کلہاڑی حاصل کی۔ اور حکومت (ہنسی) اپنی مراعات سے لٹانے لگی۔ جس کے نتیجے میں ترقی پسند ادیب بڑے بڑے عہدوں پر فائز ہونے لگے۔ نوکریاں حاصل کرنے لگے۔ وہ ان مراعات کو حاصل کرنے کے لیے بہت ساری غیر ضروری حرکات و سکنات کرنے لگے۔ علوم ان کی سرٹیفیکیٹ پر لیبیک کہنے لگے لیکن ان بھولے بھالے عوام یا معمولی اشتراکی کارکنوں کو اعلیٰ رہنماؤں نے حرف سرکاری مراعات کے بے جا حصول کا ذریعہ سمجھا جس کی وجہ سے عوام میں اس تحریک سے بیزاری ہونے لگی۔ مگر کسی ادب سے قاری میں اضمحلال اور مایوسی ہونے لگی۔ قاری ان کی کھوکھلی نعرہ بازی سے اکتا چکا تھا کیوں کہ ان کے اقوال و افعال میں تضاد نظر آ رہا تھا۔ وہ ایک طرف تو اپنی تخلیقات میں حکومت کے خلاف آواز اٹھاتے تھے اور رات کی

تنبہائی میں اس آواز کی بدولت حکمرانوں سے سودے بازی کرتے تھے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”بیگم مہان کی چھاتیوں نے فرنی کی ادانگی کے  
سلسلے میں لوگوں کو اتنا دودھ پلایا کہ ایک روز فرنی  
نکل آیا تھا اور چھاتیاں پھول گئیں۔ — خوشی اس  
کی سڈول چھاتیوں، شہرت انگیزنگی، ناساؤنگلوں  
کی جبروں کے بال دیکھ دیکھ کر پکا ہو چکا تھا اور بیگم  
مہان کے تلوے چاٹنے لگتا تھا۔ اس کا کام یہ تھا کہ وہ  
عملہ کے دوسرے لوگوں سے ان کے دل کی باتیں اور بیگم  
مہان کے خوش گزار کر دے، بدلے میں بیگم مہان اپنی  
ٹانگوں کے ٹھکنے کا بہانہ بنا کر ٹانگوں کو مینر پر رکھ دے۔“

مندرجہ بالا اقتباس ترقی پسند ادیبوں کے ان موضوعات کی طرف اشارہ ہے  
جن موضوعات کو سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی نے پیش کیا۔ یعنی فحش افسانہ  
جس میں قاری کی دلچسپی اس کی عریانیت اور شہرت انگیز میان کی وجہ سے تھی۔ جس  
کی وجہ سے ان لوگوں نے قاری کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ سرنید رہڑا سٹن نے ترقی پسند  
ادیبوں کو اس کہانی میں روس کا مخبر یا خبر رساں کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔ جو  
روس کو ہندوستانی عوام کے انقلابی اعمال و افعال سے روشناس کراتے رہتے ہیں جس  
کے عوض بقول سرنید رہڑا سٹن ”میں اور مہان ہم عقیدہ تھے۔ وہ اسی عقیدے کی وجہ سے

اتنی بڑی فزکری پرفائز تھے اور میں پافانہ کی ...." یعنی ترقی پسند ادیبوں نے اپنی تعلقی  
نوع بازی کے ذریعہ بہت بڑے بڑے عہدے حاصل کر لیے اور جن لوگوں نے اسی سے لا تعلقی کا  
اظہار کیا وہ آج بھی عرونی و مایوسی کے شکار ہیں۔ یعنی جدید ادیبوں نے ترقی پسندی سے  
اغراف کرتے ہوئے نئی راہ ڈھونڈ نکالی جسے جدیدیت کی ترکیب سے موسوم کیا جاتا ہے۔

ملاحظہ ہو سرنیدر پرکاشی کا اردو فکشن" ہی شامل عنوان کا بیان :

"یہ وہ دور تھا جب بڑا فائدہ ترقی پسند کام دھندہ

سے لگنے شروع ہوئے تھے۔ انہیں ان کی منشا کا ٹرلنے

لگا تھا اور ان کی جو نیرکھپ دھیرے دھیرے ماضی

قریب کے رومانی گھیرے سے باہر آرہی تھی اور کچھ بالکل

نئے ذہن جو اسی استاد میں بالغ ہوئے تھے کچھ کہنے کے

لیے بے قرار تھے۔"

ترقی پسندوں کو اسی وقت بہت بڑا جھٹکا تھا جب انہیں یوں سے کچھ توفیز  
جوانوں نے ان کی ترکیب سے رشتہ توڑ کر جدیدیت کی ترکیب کی بنیاد ڈالی۔ ترقی پسندوں کے  
پیروں سے زمین کھٹکنے لگی۔ ان کا قلم قمع ہوتے دکھائی دینے لگا۔ ان کی سیاسی دوکان  
ماندپرنے لگی۔ ان کی عیشی و عشرت کی زندگی فطرے میں نظر آنے لگی۔ انہیں سرکاری ملاقات  
اور عہدوں کے چھین جانے کا غم ستانے لگا جب راوی نے "الف" نکالنا ہوا سر مہان کو دکھایا  
تو وہ پریشان ہوا تھا۔ مہان کی بیوی کے ہاتھوں میں دو ڈکا سے بھرے گلاس ہیں ارتعاش

۱۔ سرنیدر پرکاشی؛ "نیا اردو افسانہ میری نظروں میں" مشمولہ اردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرور

ہوا اور وہ گر کر چور ہو گیا۔ یعنی ترقی پسندوں پر جدیدیت کا خوف دہر اس چٹانے لگا۔ اور چرچہ راوی نے یعنی جدید ادیبانے اسے وہ خط جو ٹکٹے ہوئے ستر کے ساقے بکس میں آیا تھا، مہان کو دکھایا تو مہان چیمخ اٹھا اور مہان کا یہ بیان کہ کمال ہے! اظہار کے حق پر اتنا بڑا حملہ دنیا کی تاریخ میں آج تک نہیں ہوا، سائیر، ہمیں اسی ظلم کے خلاف آواز اٹھانے کے لیے منظم ہو جانا چاہیے؟ یہ واضح اشارہ ہے ترقی پسندوں کی جدیدیت پر مخالفت کرنے کی جانب۔ حالانکہ جدیدیت کی تحریک کو بھی ترقی پسندوں نے سیاسی پینترے بازی کے طور پر استعمال کرنا چاہا لیکن بلا ہو جدید یوں ماکہ وہ ان ترقی پسندوں کی جاہ بازی میں نہیں چھنسے اور ادب کو سیاسی مراعات اور عہدے و فزوری کے حصول کا ذریعہ نہیں بنایا۔ وہ ہماری زندگی کے کرب و آلام کو انسانی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کرنے لگے۔ ترقی پسندوں کی طرح انسانی زندگیوں اور اموات پر سیاسی دوکان نہیں چمکائی۔ جدید ادیبوں نے اپنی تخلیق کو سرمایہ درباری نہیں سکھائی بلکہ عوامی فریضے کے طور پر پیش کیا۔

سریندر پرکاش نے کہانی کے آخری حصے میں مہندار اور تب میں ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی کی تحریک کے محرکات و موضوعات پر بحث پیش کی ہے۔ مہندار اس حصے میں ترقی پسندی کا علم بردار ہے اور اب جدیدیت پسندی کا سریندر پرکاش نے اس حصے میں دونوں کی گفتگو میں مناظرانی رنگ بھر دیا ہے۔ دونوں اپنی اپنی تحریک کو صحیح ثابت کرنے کے لیے دلیلیں پیش کر رہے ہیں۔ آخر میں جیتا تب یعنی جدیدیت کی ہوتی ہے اور ترقی پسندی ہار جاتی ہے۔ یعنی ترقی پسندی کا زور جدیدیت نے ختم کر دیا۔

مجموعہ کی آٹھویں کہانی "جنت" ہے جس کا بنیادی موضوع جنت کا جدید منظر اور اس کا زوال ہے۔ سر پرندہ پرکاش نے تقسیم ہند کے بعد زوال آمادہ معاشرے کا مورخانہ مطالعہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس کہانی میں پہلے وقت کی تجسیمی تخیل کے ذریعہ ہیں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کائنات میں جو بھی حادثات و واقعات وقوع پذیر ہیں وہ سبھی وقت کے جبر و قہر کا عطیہ ہیں۔ وقت نے ہی اپنے کاندھوں پر ہیں ارتقا کی بلندیوں پر پہنچایا اور اب ان بلندیوں سے ہیں پستی کی جانب ڈھلے رہے۔ معاشرے میں جتنی فزونی "دہشت گردی" آپسی مناد اور تہذیبی انڈال دکھائی دے رہا ہے سبھی وقت کا پیدا کیا ہوا ہے۔ یہی وقت کبھی ہیں کامیابی کی منزلوں کو سر کرنے میں ہماری مدد فرماتا ہے اور وقت ہی ہیں ناکامی و مردی کے باعث گریہ و زاری میں مبتلا کر دیتا ہے۔ وقت کی جباری و قہاری کے باعث ہی ہم روزانہ نئی نئی مشکلات و تڑپات سے نبرد آزما ہیں۔ وقت ہی نے ہمیں صدیوں پرانی تہذیب سے ناطہ توڑنے پر مجبور کیا جس سے آپسی میل جول، محبت و اخوت ختم ہو گئی، رشتوں میں دراڑیں پڑ گئیں۔ وقت ہی نے ہمارے ملک کو دو حصوں میں منقسم کر دیا اور ہمیں رشتہ داروں، عزیزوں اور رفیقوں سے جدائی کے کرب میں جھلسنے پر مجبور کیا۔ گویا کہ وقت ہماری زندگی میں نقطہ ارتکاز کی حیثیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے اقتباس:

"وہ واقعہ مردہ خانے میں پیش آیا تھا۔ وہ

وانا جس نے ایک لمبا سفید چٹخ پہن رکھا تھا۔ چہرہ

پر سبزرنگ کا نقاب تھا، جس میں مغل اس کی آنکھیں

ہی دکھائی دیتی تھیں اور آنکھیں ہی ایسی کہ ہر لمحہ چلتی

ہوئی۔ کبھی فرشتے ہر دیکھ رہے ہیں تو کبھی دشمن  
 ہر۔ اور اگر کسی آدمی ہر ایک پہل کے لیے رک گئی تو  
 لگتا ہے کہ جسم کے آ رہے ہیں تو ہو گئی۔ آئے ہر ما اور اس  
 نے لمبی مینر پر پڑے ایک آدمی کے جسم کو ایک انتہائی  
 تیز چمکتے ہوئے جاتو سے گردن کی جڑ سے لے کر بالکل نیچے  
 تک ایک ہی وار میں کاٹ دیا۔ ایسے کہ جسم دو حصوں  
 میں تقسیم ہو گیا اور جسم کے اندر جو کچھ بھی تھا وہ صاف  
 صاف دکھائی دینے لگا، لے

مندرجہ بالا اقتباس میں سریندر پرکاش کے دہشت کے تصور کو سمجھنے کے لیے ہیں  
 پہلے امام شافعیؒ کے وقت کے نظریہ جس میں انہیں نے کہا ہے کہ "الوقت سیف" یعنی وقت  
 دو دھاری تلوار ہے، کو ملحوظ خاطر رکھنا پڑے گا۔ سریندر پرکاش کی اس کہانی میں وقت  
 کے اسی نظریہ کو پیش کیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں دانا، دہشت کی تجسیمی تمثیل ہے۔  
 اور جاتو دہشت کی جباری وقہاری کا اشاریہ۔ لمبی مینر پر پڑا ہوا آدمی غیر منقسم نہ رہتا  
 کا پیکر ہے جس کو دہشت نے آدمی کے بعد دو حصوں میں منقسم کر دیا۔ جہاں سے ہماری تہذیب  
 ثقافت ائمہ مشترکہ معاشرے کا زوال شروع ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد ہم اور ہمارا معاشرہ  
 مختلف النوع مصالح و آلام کا گہوارہ بن گیا۔ ہزاروں صرف ایک ملک کا نہیں ہوا بلکہ ہماری  
 صدیوں پرانی تہذیب و ثقافت بھی تقسیم ہوئی تھی۔ اخلاقی قدریں پامال ہوئی تھیں، مثبت

دائماد میں گراؤٹ آئی تھی، ذات و وجود کا انقسام ہوا تھا، معاشرے کے اجتماعی تصور کی موت ہوئی تھی اور انسانیت مبتذل ہوئی تھی بٹویا تقسیم ہند نے سب کچھ منقسم کر دیا تھا۔ جس کے باعث معاشرے کے افراد طوع طرح کی پریشانیوں میں مبتلا ہونے لگے۔ مثلاً رشتوں سے جدائی نے ہمیں اپنے ہی شہر میں اجنبی بنا دیا۔ کوئی کسی کا پرسان حال نہیں رہا۔ ہر آدمی اپنی دنیا میں مست اپنے مکان میں قید و بند کی صعوبتیں جھیلنے پر مجبور ہو گیا۔ جہاں اے تنہا کا کرب اور گھٹن کا سامنا کرنا پڑا۔ دنیا کے انہو میں ہم اپنی ذات کو تلاش کرنے میں منہمک ہو گئے۔ ہم سے ہمارے وجود کا احساس ختم ہونے لگا۔

کہانی کی ابتدا میں سرنیدر پر کاش نے وقت کی صورت گری کرنے کے بعد وقت جو ابدی ہے کے توسط سے ہمارے تہذیبی ارتقاء و زوال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وقت جو ہماری صدیوں پرانی تہذیب کے نشیب و فراز اور کائنات کے واقعات و حادثات اور عہد آفرینش سے لے کر عہد موجود تک کے اسرار و رموز سے بہرہ مند ہے۔ سرنیدر پر کاش نے ہماری قدیم تہذیب کی کہانی و متشکی زبانی ادا کرائی ہے۔ یہ اس وقت کی کہانی ہے جب ہم جنگلوں میں رہتے تھے اور پہلوں اور پتوں سے اپنی بوک ملاتے تھے۔ جنگل کی کھڑکیوں اور گھاس چوس کے تنکوں سے جو پٹری بنا کر رہتے تھے۔ اس معاشرے میں کوئی تصنع نہیں تھا۔ قدرتی خوبصورتی تھی جس میں کوئی نظم و ضبط نہیں تھا، سب کچھ بکھرا بکھرا سا تھا۔ کوئی بناؤ سنگھار اور ظاہری طمطراق نہیں تھا۔ قدرت کے شاہکار اپنی حقیقی شکل میں دکھائی دیتے تھے۔ لیکن بنی نوع انسان نے جب بہت دنوں تک جنگلی زندگی سے لطف حاصل کر لیا تو پھر اس کے اندر نئی خواہشات نے اسے متحرک کیا اور نئے کی تلاش شروع ہوئی۔ اور ہم نے وقت کے سہارے رفتہ رفتہ کامیابی و کامرانی کی منازل کو عبور کرنا شروع کیا۔

یہ انسان کی فطری جبلت ہے کہ وہ کامیابی کی کسی ایسا منزل کو فتح کرنے کے بعد وہیں ساکن نہیں رہتا بلکہ اس کے اندر نئی منزل کی تمنا اسے متحرک کرتی ہے۔ ہم اپنی فطری خواہش کی تکمیل کے لیے اس قدیم تہذیب سے آگے کی طرف بڑھنے لگے۔ اس راہ میں قدم قدم پر ہمیں فتح و فرخانی اور ہم اپنی قدیم تہذیب کو بھولنے لگے۔ معاشرے میں نیا نظم و ضبط، معنوی رنگارنگی، تصنع کی نئی نئی شکلیں نظر آنے لگیں۔ ہم نے محنت و مشقت کے ذریعہ اپنے مکانوں کو جنت بنا لیا۔ دیواریں پختہ اور قیمتی اشیاء سے چھوٹی۔ اس کی تزئین میں جدید لوازمات مثلاً صوفہ، قالین، پورٹریٹ، تصاویر، فوارہ، پارک کو ملحوظ خاطر رکھا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس جو جدید معاشرے کی عکاسی کرتا ہے :

”وہ کھڑکی کے راستے اندر داخل ہوا۔ اندر جنت بنی ہوئی تھی جس کی فصیل کی دیواریں چاندی کی تھیں، فرش فل کا اور جنٹل میں اپنے آپ کھلے ہوئے تمام بھول بڑی ترتیب سے کیاریوں میں سجے تھے۔ وہ دنیا کی حسین ترین جگہ تھی جس کے پیڑوں پر رنگارنگ پھول والے ہرندے خاموش بیٹھے تھے۔ دنیا کی حسین ترین عورتوں کے جسمے جا بجا کھڑے تھے۔ فوارے میں سے آب حیات کی پہلی بوند اچھلنے کے لیے تڑپ رہی تھی۔ ندیوں کی آغوش دودھ اور شہد کی دھاریوں کے لیے اپنے بازو کھولے ہوئے تھی۔ اور کیاریوں میں ایستادہ غنچے



چٹکنے کے لیے بے تاب تھے۔

سریندر پرکاش نے تہذیب کے ارتقا کی صورت گری کرنے کے بعد معاشرے کے زوال کو پیش کیا ہے۔ یہاں انہوں نے اس تصور کا لحاظ رکھتے ہوئے کہ عروج کے بعد زوال کا ہونا لازمی ہے، اسی تصور کو دسیان میں رکھ کر معاشرے کے زوال کی تصویر کشی کی ہے۔ ہماری تہذیب جب اپنی ترقی کے بام عروج پر پہنچ گئی تو اس کا زوال کی جانب سفر شروع ہوا۔ معاشرے سے امن و امان غائب ہونے لگا۔ کسی سے کسی کو راہ و رسم نہیں رہی۔ ہر آدمی اپنے آپ کو آزاد، منفرد دیکھتا سمجھنے لگا۔ بے فکری نے اسے سماج سے دور کر دیا۔ فرد ریاست زندگی کے مصائب و آلام کے بادل منڈلانے لگے اور ہمارا معاشرہ اندھیرے کنڈرات میں تبدیل ہونے لگا۔ ملاحظہ ہو زوال آمادہ معاشرے کی تصویر:

”پرکٹی مدیاں بیت گئیں۔ اس سارے ماحول  
اور سارے حالات میں کوئی تبدیلی نہ ہوئی۔ بس  
اس اثناء میں ایک واقعہ پیش آیا کہ ایک  
تیز رفتار پرندہ جنگل میں اڑتا ہوا اس جنگل کی  
بہار دیواری پر سے گزرنے لگا حالانکہ اس  
کے پنکھ جل گئے اور وہ چمکتا ہوا کہیں دور پہلائی  
کی ڈھلان پر سے لڑھکتا ہوا گہری کھاٹی میں جاگرا

اور ایک دوبار تڑپا اور سرد ہو گیا۔ اس  
کا سارا جلا ہوا جسم ہوا میں اڑتا ہوا کائنات  
میں پھیل گیا۔“

سریندر پرکاش نے اس علامتی بیان میں ہماری صدیوں پرانی تہذیب کو  
ہرنندہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ہماری تہذیب  
اب دم توڑ رہی ہے۔ معاشرہ کا زوال شروع ہو چکا ہے۔ آج ہمارے سماج سے اس  
امان ختم ہے۔ آدمی سکون کی تلاش میں دردِ بے شکستہ ہوا نظر آ رہا ہے۔ لیکن اسے  
اس اندھیری دنیا میں چین و سکون نہیں مل پا رہا ہے، ہمارے اجتماعی معاشرے  
کا تصور متنازعہ رہا ہے۔ ہم اپنے تھروں کی چار دیواریوں میں مقید ہونے لگے ہیں۔  
مسائل کے خوف و ہراس کے باعث ہمارے چہروں پر بے مروتی و افسردگی نمایاں طور پر نظر  
آنے لگی ہے، خواہشات کے لامتناہی چلنے نے ہم سے ہمارے ہونے کا احساس چھین لیا  
ہے معاشرے کے جم غفیر میں اپنی ذات کی تلاش شروع کر دی ہے رشتہ داروں اور  
مغزیزوں سے لاتعلقی نے ہمیں اجنبیت کے احساس میں مبتلا کر دیا ہے۔ ہم اپنے ہی  
بنائے اصول و ضوابط کے حصار سے نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ معاشرے میں  
جمود کی کیفیت طاری ہے۔ بے ضمیری میں ہر فرد اپنے کو کامیاب و کامران سمجھ رہا ہے  
حالانکہ اس کی اس کامیابی و کامرانی میں ہی اس کا ناکامی چھپی ہوئی ہے۔

سریندر پرکاش نے اس کہانی میں واقعات کی تنظیم وقت کے تسلسل کے

ساقہ کی ہے جس میں کہیں بھی ہمیں مگرانی محسوس نہیں ہوتی۔ ہاں ہم اس وقت مہمبھلا نے لگتے ہیں جب ان کی تمثیل اور علامتی انداز بیان کو ہمیں سمجھ پاتے سرنیدر پرکاش نے اس کہانی میں بھی اپنی کہانی ”جمغورہ الغریم“ میں پیش کردہ نظریہ زبان کو پیش کیا ہے اور قاری کو سامعہ تقسیم سے روشناس کرایا ہے۔

مجموعہ کی نوں کہانی گاڑی ہر سدا ہے جس کا بنیادی موضوع حکمران طبقے کے ذریعہ عوام کا استعمال ہے۔ کہانی کا آغاز انگریزی سامراج میں عوام پر جو برے مظالم اور جبر و استبداد و استحصال ہوتا ہے۔ کہانی سیدھے سادے بیانیہ انداز میں کہی گئی ہے۔ سرنیدر پرکاش نے کہانی کو درجوں میں تقسیم کر کے پہلے حصہ میں آزاد سے قبل غیر ملکی سامراجی نظام کے ذریعہ عوامی استحصال کو بیان کیا ہے اور دوسرے حصے میں بھی جب ملک آزاد ہوا، ہمیں غلامی کی لعنت سے نجات ملی، حکومت بدل گئی، سامراجیت نے جمہوریت کی شکل اختیار کر لی۔ اس کے باوجود بھی پہلی محبتوں اور آفتوں میں کوئی کمی نہیں آئی۔ انگریزوں کے زمانے میں ہی حکومت کے کارندے اور جاگیرداروں کے غندے ہم سے ہمارے اناجوں اور جان و مال کی حفاظت کی خاطر ہم سے جائگان اور مالکداری وصول کرتے تھے۔ اور آج بھی ہمیں جان و مال کی حفاظت کی قیمت مختلف النوع ٹیکس کی صورت میں ادا کرنی پڑتی ہے۔

کہانی میں پردہت کا کردار، حکمرانی کا ابدی کردار ہے، جو ہر دور میں زندہ و جاوید رہتا ہے۔ جو ہمیشہ عوام سے آکر ٹیکس اور جان کو قربان کرنے کے لیے نصیحت کرتا ہے۔ سرنیدر پرکاش نے کہانی کے پہلے حصے میں انگریزوں کے دور حکومت میں عوام پر ہر برے ظلم و برہنیت کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس دور حکومت میں

جاگیرداروں، سرمایہ داروں اور حکمرانوں نے کسی کسی طرح سے عوام کا استعمال کیا اس کی عکاسی نظر آتی ہے۔ مثلاً حکمرانوں کے اشارے پر زمین داروں اور سرمایہ داروں نے عوام سے ان کے کیتوں کی رکھوالی کے عوض مالگداری وصول کی۔ عوام جب ٹیکس یا مالگداری ادا کرنے سے انکار کرتے تھے تو ان پر ظلم و تشدد ہوتا تھا۔ اور بے چارے عوام مجبور و لاچار ان سارے مظالم کو برداشت کرنے کے عادی ہو گئے تھے۔ وہ اپنے حکمرانوں کی خوشنودی اور منہاجی پیشواؤں کی نظر عنایت کی خاطر اپنی محنت و مشقت اور خون پینے کی کمائی کو عمارتی میں بھر کر بیچتے تھے اور اپنے نوجوان بیٹوں کو مذہب کے نام پر قربان کرتے تھے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”ہر وہیت نے بلند آواز سے کہنا شروع کیا۔  
 ہزاروں برس پہلے اس کے ساتھ یہ ملے ہوئے  
 تھاکہ وہ ہمارے گناہوں پر کوئی آفت نہیں ڈھائے گا  
 بلکہ قدرت اور انسانوں کے قہر سے ہماری حفاظت  
 کرے گا۔ اس کے ہوتے ہوئے۔۔۔ راہزن کی راہزن،  
 لیٹرے کی لیٹرے، قاتل کی تلوار، حرام کار کی حرام کاری  
 ہماری زندگی کے آس پاس کو تپس تپس نہیں کرے  
 گی۔ اور بدلے میں ہم اپنی اپنی باری پر رسد پہنچا دیا  
 کریں گے، ہٹے“

قدیم داستانی اساطیر اور دیو مادی کہا نیوں میں جس طرح راکشوں اور جنوں کے متاب سے بچنے کے لیے جان و مال کا نذرانہ پیش کیا جاتا تھا اور جان و مال نہ پیش کرنے کی صورت میں یہ راکشیں اور جن ہماری زندگی میں عذاب بن کر نمودار ہوتے تھے اور اپنے غیر اہل ظلم سے عوام کو دہشتان کرتے تھے۔ سریندر پرج کا شکار ہمارے ملک میں ابھی جنوں اور راکشوں کی صفت کے موجود ہونے کی طرف اشارہ کر کے موجودہ نظام حکومت میں جبر و تشدد کی کیفیت کو بیان کیا ہے۔ جن سے محفوظ رہنے کے لیے عوام رسدیا مانڈاری یا ٹیکس آج بھی ادا کر رہے ہیں۔

کہانی کے دوسرے حصے میں سریندر پرج کا شکار آزادی کے بعد کا نقشہ کھینچا ہے۔ ہمیں انگریزوں کی غلامی سے آزادی ملی، جمہوری نظام کا قیام ہوا ہم نے خورشیاں سنائیں کہ آج ہمیں جو درد ظلم اور غلامی سے نجات ملی۔ اب ہمیں رسد کی رسم ادا نہیں کرنی پڑے گی اب ہم چین کی نیند سو سکیں گے۔ کوئی مصیبت نہیں ہوتی۔ ہمارے ملک کا حکمران ہمارا نمائندہ ہوگا جو ہماری جمہوریوں کو سمجھے گا، وہ ہماری جان و مال اور عزت و حرمت کا پاسدار ہوگا ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”گاڑی کے پہلوؤں سے میری آنکھ کھل گئی تھی

ہر بڑا کرانٹا۔ سمجھنے سے چا شاید یہ رسد والی گاڑی

... لیکن نہیں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ یہ بہت سی

گاڑیاں تھیں جن پر ہمارا مال و اسباب لدا تھا۔

ہم سب لوگ تھے سوائے میرے تاڑکے۔ ہم ایک

نئے گاؤں میں داخل ہو رہے تھے۔ سب خوش

تھے کہ اب یہاں نیا راج ہے۔ یہاں وہ رسد گاڑی  
کی رسم تو کم از کم نہ ہوگی۔<sup>۱</sup>

ہم آزاد ہوئے لیکن ہمارے مسائل جوں کے توں رہے۔ حکمرانوں کی ظالمانہ و  
جاہلانہ صفت اب بھی باقی تھی۔ صرف جگہ بدلی تھی یعنی آزادی ملی تھی۔ حکومت فراہم  
انٹرنیڈوں کی ہو یا اپنے ہی ملک کے نیاؤں کی حکمرانوں کی درہنہ باقی رہے گی۔ ہمارے  
معاہدات و آزادی کے بعد بھی باقی ہیں۔ آزادی کے بعد حکومتیں بدلتی رہیں لیکن  
حکومت کے کردار میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ علوم کا استعمال کرنا ہر حکومت کا شیوہ تھا  
اور وہ اپنی اس خُرسے بحسن و خوبی سر بہاوردہ ہوتے رہے۔ جس طرح انٹرنیڈوں کے زمانے  
میں سرکاری کارندے اور زمینداروں کے پالتو غنڈے ہم سے مانگنداری اور ٹیکس  
وصولتے تھے۔ آج بھی ہمارے سیاستدانوں کے چمچے اور سرکاری افسران ہماری محافظت  
کے بدلے ٹیکس اور جان کی قربانی وصول کر رہے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے اقتباس:

”ہاں! ایک دن پھر گاؤں کی چوپال میں گاڑی کھڑی

تھی۔ اسی کے آگے بیٹھا جٹا تھا اور اسی پر اناج لادا

جا رہا تھا۔ پر وہ ہشتا قریب ہی کھڑا درد کر رہا تھا۔

سب میرا تھے کہ جگہ بدل گئی، راج بدل گیا، پھر

بھی.....“<sup>۲</sup>

سریندر پرکاش نے کہانی کے آخر میں حکمرانوں کے ظلم و سبر پر بیت میں کوئی کمی نہ آنے کو بہت ہی دلورز اور استغیاہ انداز میں فہم کیا ہے۔ وہ قاری کو یہ کہہ کر کہ آہ! اب میں اس داستان کو اس کے انجام تک نہ سنا پاؤں گا۔ آپ سے درخواست ہے اپنے تجربے کے وسیلے سے اس کے انجام تک پہنچائیں۔ آزاد کر دیا ہے کہ آپ جو حکمرانوں کے اعمال و افعال ہیں اس سے بخوبی واقف ہیں کیوں کہ پہلے صفحہ میں میں نے اس کی عکاسی کر دی ہے۔ اس میں سر مو کی نہیں آئی ہے، وہی مظالم ہیں، وہی جو رستم ہیں۔

مجموعہ کی دسویں کہانی 'سم باڑی'، 'نرباڑی'، 'ڈیڈ باڑی' ہے جس کا بنیادی موضوع ترقی پسندی اور جدیدیت کی تحریک کے واقعات، سوچنا اور فیصلہ لانا ہیں۔ سریندر پرکاش نے اس کہانی میں ادب کی اندولوں تحریکات کے مروج و زوال کو علامتی انداز میں بیان کیا ہے۔ اس کہانی کی علامتیں خاما بہم اور پیچیدہ ہیں جو آسانی سے ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ لیکن جوں جوں ہم کہانی کو غور ڈھتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں، علامت نامافوس ہوتے ہوئے بھی ان سے لطف و انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ اس کی پیچیدگی کم ہونے لگتی ہے۔ کہانی میں واقعات کی تنظیم فنی مہارت اور تسلسل کے ساتھ ہوئی ہے۔ جس میں ایک فلسفیانہ رمز اور ترقی پسندی پر نظر ثانی ملنے نظر آتا ہے۔ کہانی میں کرداروں کا ایک جم غیر نظر آتا ہے۔ جبکہ پوری کہانی میں خوف و کردار بہت فعال لہ نایاں ہیں۔ یعنی پہلا راوی جو قصہ بیان کر رہا ہے اور دوسرا

الغمرہ۔ کہانی میں سریندر پرکاش نے وقت کی بھی تجسیمی صورت گری کی ہے۔  
 کہانی کا آغاز نہایت ہی فلسفیانہ انداز اور مبہم کرداروں کے ذریعہ ہوا ہے اس  
 کی ابتدا میں "س۔ پ" نام کا فقیر کوئی اور نہیں خود سریندر پرکاش ہے جو "ع۔ س" نامی رئیس  
 سے جو گفتگو ہے۔ "ع۔ س" نامی رئیس کو اگر ہم ترقی پسند ادیب جو عوامی سربراہ ہونے کا دعویٰ  
 کرتے ہیں، تسلیم کریں تو کہانی کے اسرار و رموز ہم پر منکشف ہو جائیں گے۔ "س۔ پ" یعنی  
 سریندر پرکاش کا شمار جدیدیت کے علم برداروں میں ہوتا ہے۔ وہ ترقی پسند ادیب "ع۔ س" کو  
 جدیدیت کے موضوعات و مضامین سے مطلع کر رہے ہیں کہ چارے ادب کا موضوع رشوق کا زوال  
 ذات کی تلاش، وجود کا احساس، تنہائی کا رعبہ امداد جینیت کا غم ہو گا۔ "س۔ پ" نامی  
 فقیر کا یہ کہنا کہ "زندگی تین ہر توں پر مبنی جاتی ہے۔ ان کی ہر ت، تن کی ہر ت اور من کی  
 ہر ت؟ جدید موضوعات کی طرف اشارہ ہے۔ جن موضوعات سے ترقی پسند ادیب لاطعن  
 تھا، وہ ان کو تسلیم نہیں کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”رئیس نے فقیر کی بات سنی اور مسکرا دیا۔ گھر پہنچا  
 امداد قچہ میں رکھا ہوا چرخ جلا کر تینوں ہر توں کا مذاق  
 اڑایا امداد فوشا ہوا، فوشا ہوا کہ ملے فوشی کا مذاق  
 ہو گیا۔ تب فقیر نے قبلی کو کھول کر دیکھا۔ اس میں  
 کئی پوٹلیوں میں نفرت بندھی ہوئی تھی۔ فقیر جبہ  
 قبلی لوٹانے رئیس کے گھر پہنچا تو وہ زندگی کے نظارے  
 سے محروم ہو چکا تھا۔“



اسی حصہ میں آگے سر نیزر پر کاٹنے کا ڈی کے ذریعہ حقیقت کی معوری کی ہے اور ترقی پسندی کے خاتمے کا اعلان کیا ہے۔ ان کے موضوعات و خیالات پر گہرا طنز بھی کیا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں نے سماج سے غریبی اور مفلسی مٹانے کے نعرے لگائے۔ ذات، ذات، چھوڑا چھوڑا اور اونچ نیچ کی کھائی کو پاٹنے کا اعلان کیا۔ جو کہ پیاس، استعمال و اضمحلال کو ختم کرنے کے معنی کیے۔ لیکن ان کی اس تحریک سے معاشرے میں کوئی تبدیلی نہیں آئی آج بھی ہمارے معاشرے میں لبقاتی کشمکش، غریبی اور امیری کی کھائی اور جو کہ پیاس کی شدت پوری قوت کے ساتھ باقی ہے۔ ہاں ایک تبدیلی ضرور آئی کہ ترقی پسند اس تحریک کے توسط سے خود اپنے عہدوں پر فائز ہونے لگے۔ اور اس انقلاب کو مکمل کرنے کے لیے سنیے کا وسیلہ بنا لیا۔ یعنی ترقی پسندوں کی آغوش میں اس کے سربراہوں کی مفاد پرستی پرورش پانے لگی۔ عوامی سہمدی کا دم جرنے والے اشتراکیوں نے عوام کی ہڈیوں اور قبروں پر اپنی سیاسی دوکان کی بنیاد رکھی۔ جس کے باعث عوام کے مسائل آج بھی جوں کے توں ہیں۔

ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”سڑک پر کل دن بھر کا کورا کرکٹ بکھرا ہوا ہے جسے ایک مہترانی اپنے لیے جھاڑو سے سمیٹ رہی ہے۔ مہترانی کا چھوٹا سا بچہ فٹ پاؤں پر الیکٹرک پول کے سپارے بیٹھا مکمل کا چینکا ہوا چمکا کھا رہا ہے۔ وہ اپنے ننھے ننھے ہاتھوں میں چمکا پکڑ کر اپنے ننھے سے دہانے تک لے جاتا ہے۔ پھر اس دیرینے ننھے ننھے ہونٹ کھ دیتا ہے۔ اور اپنی ننھی سی زبان اس پر دھرانے لگتا ہے۔ وہ اپنی

توں مٹول آنکھوں سے اپنی ماں کو جھاڑو دیتے ہیں  
 دیکھتا ہے جو پچھلے تین ہزار برسوں سے اسی طرح جھاڑو  
 سے اپنا فرض ادا کر رہی ہے۔“<sup>۱</sup>

ترقی پسند تحریک ہر اس طرح طنز کرنے کے بعد سرنیدر پر کاٹنے کی کہانی کے اگلے  
 صفحے پر ترقی پسندوں اور جدید ادیبوں کے نظریاتی و موضوعاتی اختلاف کو پیش کیا ہے۔  
 الغورہ اسی کہانی پر ترقی پسند ادیب ہے جو ترقی پسند کے نام پر عیش و عشرت کی زندگی  
 گزار رہا ہے۔ وہ جن کے یہاں مہمان جاکر پہنچتا ہے وہ جدید معاشرے کا انسان جو اپنے  
 وجود سے بے بہرہ ہے۔ اسے اپنی ذات کی تلاشت ہے۔ اسے رشتوں سے کوئی سروکار نہیں۔  
 جس کی وجہ سے وہ خود اپنی بیوی کے قتل پر پشیمان نہیں ہے۔ اور وہ Amnesia کا شکار ہے۔  
 اس صفحہ پر سرنیدر پر کاٹنے کے جدید موضوعات کو بہت حسین پیرایہ میں بیان کیا  
 ہے۔

معاشرے سے لا تعلقی اور جدید آدمی کی بے صافی کو سرنیدر پر کاٹنے نے پیش کرتے  
 ہوئے دکھایا ہے کہ معاشرے میں قتل جیسی واردات کے ہوجانے کے باوجود بھی عین غم و اندوہ  
 کا احساس نہیں ہوتا۔ ہمارے جذبات متروک نہیں ہوتے۔ سماج میں اجنبی بن کر زندگی  
 گزار رہے ہیں۔ دوسروں کے شکوے شکایت کو باعث غار نہیں سمجھتے۔ ہماری اخلاقی قدریں  
 اس قدر کمزور گئی ہیں کہ ماں بیسی متبرک ہستی کی ملامت کی فہرستیں ہم بے صدا حرکت  
 پڑے رہتے ہیں۔ ماں اتر پسند مٹ پر کراہ رہی ہے تو اولاد کسی ریتوراں میں رنگد بہاں

منانے میں معروف ہے۔ کیوں کہ اسے جدید کہلانے اور ریسرچ کے کھانوں اور محبوبہ کی  
 باہنوں سے جذباتی لگاؤ ہے۔ مہر حاضریں ماں اگر مر رہی جاتی ہے تو اس کی خبر سن  
 کر کسی اخبار میں یہ اعلان نامہ چھپتا ہے کہ فلاں کی ماں کا آج انتقال ہو گیا، آپ سب سے  
 درخواست ہے کہ مرحومہ کے بے دعا کریں کہ اللہ ان کو اپنی جوار رحمت میں جگہ دے۔ آمین تم آمین  
 سریندر پر کاٹھنے کہانی میں آگے جدید ادب کے طرز القہار پر روشنی ڈالی ہے۔ جدید  
 کے علم برداروں نے ایسے ادب کو براہ راست بیان اور آسان زبان سے بچایا اور بالواسطہ اظہار  
 اور اشاروں کنایوں کی زبان اپنائی۔ جن موضوعات کو وہ اپنے افسانوں یا نظموں میں پیش  
 کرنا چاہتے تھے اس کے لیے موجودہ زبان جو ترقی پسندوں کا خاصہ حق کو فرسودہ قرار دیا اور  
 ایک نئی زبان اور نئے بیان کو ادب میں راہ دی۔ وہ اپنے ادب میں جن خیالات و واقعات  
 کی ترجمانی کر رہے تھے وہ ایک نارمل آدمی کے خیالات و واقعات نہیں تھے بلکہ ایک Abnor-  
 mal آدمی جو تنہائی کے کرب، رشتوں سے جدائی، اجنبیت کے احساس، وجود کی تلاش اور  
 ذات کی شناخت اور یار کی دریافت جیسے مسائل سے دوچار تھا، کو پیش کرنا تھا۔ اس  
 لیے انہوں نے بالواسطہ القہار خیال پر زیادہ زور دیا۔ قدیم ہندو دیومالائی امر سامی،  
 اسلی اسطیروں میں اس کی تلاش و جستجوئی۔ ملاحظہ فرمائیے اقتباسات :

”ا تو کیا یہ محض جنوں اور بھڑوں کے قصے“

ہی۔ ان کے اس کے علاوہ اور کوئی معنی نہیں ہیں؟“

نے اپنی کم ظرفی پر ہنسیاں ہو کر کہا۔

”جی“ جب آدمی توڑا ہوا ہر تلے تو اشاروں

میں بات کرتا ہے۔ اشاروں کنایوں کی ہی ایک زبان

ہوتی ہے جسے وہی سمجھتا ہے جو وقت تو بایلی سے محروم ہے۔

نارمل آدمی انجیا انجی کیوں کھایں کرے۔

۳۔ ”جب آدمی زندگی میں کچھ بھی نہیں تلاش کر پاتا

تو اپنی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ یہ مایوسی اور ادا

مرے آدمی کا عمل ہے۔“ اس نے نغز سے کہا۔

ساتواں حصہ ترقی پسند تحریک پر ٹہرے فلسفہ کا حامل ہے۔ شرقی پسندوں نے اپنے ادب

میں مساوات، جاگیر دارانہ استعمال، سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف احتجاج کو موضوع بنایا ہے۔ لیکن حقیقت اسی کے برعکس تھی! انہوں نے عوامی خلاص و بہبود کے نعروں کے ذریعہ طنز

تک رسائی حاصل کی اور بڑے بڑے عہدوں پر قابض ہوئے۔ یہ تو لندن کے اجا لوں میں عوام کے مسائل کو ختم کرنے کے لیے بلند بانگ دعوے کرتے تھے اور اس کی تنہائی میں ان مسائل کا حل تلاش

یے سودا کرتے تھے۔ ان کا ادب سوشلزم کو ملنے کا اعلان کرتا تھا اور ترقی پسند ادب سماج کی

لاش پر اپنی سیاست کی دوکان چمکاتے تھے۔ عوام کے مسائل کو حل کرنے کے لیے بڑی بڑی

کانفرنسیں کرتے، اس میں انامعالب و آلام پر تقریریں اُسو بیاتے اور ہر قوم و ملت کے مسائل

کے حل کا اعلان کرتے اور اپنے نعروں کو دایسے بوجھاتے۔ تو یہ ان کی تحریک صرف کتابوں میں تھی۔

انہوں نے خیرری نو پیس کی لیکن اس پیوری کے وہ خود پابند نہیں رہے۔ جعلی عزم ہے ان

کی تحریک کی اصل شکل دیکھ کر عوام غم و غصے کا اظہار کرنے لگی۔ اشتراکیت کے تئیں عوام میں

بے دلی پیلنے لگی۔ اور ترقی پسند تحریک صرف اپنے رہنماؤں کی ادبی دنیا تک محدود ہو کر رہ گئی۔

ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ہم نے ’’ہیریوٹ میں جا کر اس کی آہ و بکا  
لگے سروں کو، سام دیدہ میں درج راگ راگنیوں کے  
سروں میں ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ ساری ملہری  
میں سام وید نہ ملا۔ رامائن مل گئی۔ اسی میں  
دیکھا تو ہتہ چلا کہ راون نے لکشمن کو کسی گہٹ  
شستر سے گھاٹل کر دیا ہے اور رام بیٹھا ولا چکر  
رہا ہے۔ ہماری آنکھیں آنسوؤں سے جھلک گئیں۔  
میرے دوست کی شخصیت میں دو آئینے سما  
گئی تھیں۔ وہ لکشمن بھی تھا جو زخمی حالہ میں جا  
تھا جو ولا چکر رہا تھا،“

سریندر پرکاش نے شرقی پسندی پر طعن و تشنیع کے بعد جدیدیت کے  
ادیبوں کی صورت گری نہایت ہی علامتی انداز میں کی ہے کہ ابھی جدید ادیب ہیں وہ  
خص صیات نہیں آئی ہیں جو شرقی پسند ادیبوں کا خاصہ ہیں۔ ابھی یہ تحریک اپنے ابتدائی  
مرحلے سے گزر رہی ہے۔ جدید ادیبوں نے اپنی تخلیق کو بے جا مراعات کی دہلیز کا غلام نہیں  
بنایا ہے۔ ان میں ایک امثلہ ہے کہ وہ انسانی معانی و آلام کو اپنی تخلیق میں پیش کر کے  
انہیں عام آدمی تک پہنچا دیں۔ ملاحظہ ہو یہ بیان :

”اسی نے کہا تھا، اپنی ذات کا کھوج پہلا مرحلہ ہے۔  
 اپنی ذات کا اظہار دوسرا مرحلہ ہے اور اپنی ذات  
 کے وسیلے سے کسی چیز کا حصول تیسرا اور آخری مرحلہ،  
 اور میں ابھی پہلے مرحلے میں ہوں،“

مجموعے کی آخری کہانی ”برف پر مکالمہ“ ہے جس کا بنیادی موضوع زوالِ اُمادہ معاصر  
 ہے جس پر جمود کی کیفیت طاری ہے۔ سرنیدر پر کاشا کی یہ کہانی نامانوس ملامتوں، مبہم  
 استعاروں اور گنگولک تشبیہوں کی وجہ سے خاما پیچیدہ نظر آتی ہے۔ جس میں خیال و معنی  
 کی گہرائی کی تفہیم میں قدم قدم پر مشکلات پیدا ہوتی ہیں۔ ان کی یہ کہانی جدید معاشرے کی زندگی  
 میں رونا ہونے والے واقعات و حادثات کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ یہ زندگی کی تفسیر سے بھی مطلع  
 کرتی ہے۔ امر زندگی کو ایک نئے معنی سے روشناس کرتی ہے۔ اسی کہانی میں سرنیدر پر کاشا نے  
 زندگی میں جمود کو جمود کے طور پر پیش نہیں کیا بلکہ ایسے واقعات کو منتخب کیا ہے جن سے جدید  
 زندگی کے حقائق کی تفہیم میں ایک نئی بصیرت ملتی ہے جس سے قاری لطف اندوز بھی  
 ہوتا ہے اور غم و اندوہ میں بھی مبتلا ہوتا ہے۔“

”برف پر مکالمہ“ کا موضوع ہی علامتی ہے۔ اسی میں معاشرے کے جمود کی تصویر کشی کی گئی ہے۔

جو بابت محبت و شفقت سے ہمیر کرتے، جن سے ہم اپنے عزیز و اقارب کا خیر مقدم کرتے تھے، جنہیں چیلارک بیوی کو آغوش الفت میں جھریے تھے اور بچوں کو شفقت دیتے تھے اور دوسروں سے معافہ اندیش دینا کرتے تھے اور جنہیں خاک و دھانی مائلتے تھے، انہیں جدید نوال بندیر معاشرے نے کہنیوں سے کاٹ کر برف آلود معاشرے کی نذر کر دیا۔ جس کے باعث شہر سے بھائی چارہ، غلامی اور محبت ختم ہونے لگی۔ چاروں طرف انتشار پھیل گیا ہے۔ ہر طرف ہٹو کی کیفیت لاری ہے۔ ہر شخص جدید کہلانے کے لیے جدید وسائل کی تلاش میں منہل ہے۔ یہ چاہتے ہوئے ہیں کہ اسی معاشرے سے ربط و ضبط نہ رکھیں کیونکہ اس معاشرے میں محبت و اخوت کا فقدان ہے۔ اسی معاشرے کے اصول و ضوابط کی پابندی جمہوری ہو گئی ہے۔ معاشرے میں رشتوں سے لا تعلقی اور شخصیت میں جمود کہانی کی ابتداء ہوئی نظر آتا ہے۔ ملاوٹ ہو یہ اقتباسی :

دو بارو کہنیوں سے کاٹ لیتے ہیں اور انہیں کلاڑوں  
تک برف میں ٹکاڑ دیتے ہیں! انگلیاں منڈ سے  
دھب دھب و اہر جاتی ہیں اور ہر باہنہ اپنی  
جڑیں برف میں پھیل دیتی ہیں۔ رنڈی کا رسی  
ناڈیوں کے ریشہ مارے ہاتھ میں رنڈی کے لٹا ہے  
اور جب منڈی رنڈی جوش مارتی ہے تو انگلیوں  
کی پودوں میں سے خون کا ایک قطرہ اہل کر باہر آ نکلتا  
ہے۔ اور ہر طرف سرخ سرخ چول کھل اٹھتی ہیں،

کہانی میں سرنیدرپہر کا شانے آگے ماضی کی باز آفرینی کی ہے۔ جب ابھی زندگی ہموار اور باہمی ربط و تعلق پر استوار تھی۔ ہمارے معاشرے میں ریل گاڑیاں ایجاد نہیں ہوئی تھیں اور ہم پہاڑوں اور جنگلوں میں مقیم تھے۔ اس تہذیب کی خصوصیت یہ تھی کہ ہمیں کسی طرح کی فکر و غم نہیں تھا۔ ہم آزاد اور فعال تھے۔ پوری انسانیت رشتوں میں بندھی ہوئی تھی۔ ہمارے اندر محبت و الفت کا دریا موجزن تھا۔ بڑوں سے مرثیہ لکھوڑے سے شفقت کے ساتھ پیش آتے تھے۔ چار سر روٹی تھی۔ اجتماعی زندگی کے نظارے تھے۔ ایک دوسرے کے دکھ سکھ، خوشی، شادی بیاہ، تہوار میں شامل ہوتے تھے۔ اولاد والہ رہیں کی خدمت کو اہم فریضہ سمجھتی تھی لیکن جب ہم تہذیبی ارتقاء کی بلندیوں پر پہنچ گئے تو ہمارا زوال شروع ہو گیا۔ سرنیدرپہر کا شانے اس جگہ سے کہ ”یہ بڑی مدت کی بات ہے“ تب اس نے یہاں سے ہجرت کی تھی کہ ارتقاء اور زوال میں ربط پیدا کیا ہے۔ اور ہمارے زوال آمادہ معاشرے کی نشاندہی کی ہے۔ سمندر کی بے کرائی کو برف میں تبدیل ہونے کے توسط سے معاشرہ میں جمود کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جیسا کہ ہم رشتوں سے دور ہونے لگے ہیں۔ معاشرہ سمیٹے سکڑتے فرد تک محدود ہو گیا۔ بیوی، بچوں، ماں باپ جو دیریاں بڑھنے لگیں۔ اولاد والدین کے فرائض بے تعلق ہو گئی۔ ہم اپنے ہی لڑکوں میں اپنی جگہ لگے کیوں کہ جن ہاتھوں سے اپنا نیت کا انبار کرتے تھے وہ ہاتھ ہی نہیں رہے۔ ملاحظہ ہو یہ بیان :

”اس کے بچوں نے اور بیوی نے اور ماں باپ

نے اور سمندر میں نے اسے دیکھ کر انہی باہنیں وا کر دی

تاکہ اسے اپنے سینے سے جینچ سکیں۔ اچانک اس کی

نظر ان در پڑی اور وہ غیرت زدہ رہ گیا کہ سب



کے بازو کہنیوں سے کئے ہوئے تھے بھانٹے

اس طرح سریندر پرکاش نے رادی کو اردی انسان کی ملامت بنا کر اس کے اندر  
شکت و ریخت اور خوف و دہشت کی موجودگی کو پیش کیا ہے۔ اسے اس کی بیوی بے  
ضمیر کی زندگی پر میسر کر رہی ہے۔ چونکہ جدید معاشرے میں وہی شخص کا ماباب و کامران ہے  
جو اپنے ضمیر کو تھر میں بند کر کے کامیاب عالم میں نکلتا ہے۔ آج جو انسان باضمیر ہے وہ مثلاً  
میں مسائل کی کثرت کو حل نہیں کر سکتا۔ اور بڑے بھرنے لگتا ہے۔ نیا آدمی وہی ہے جس کو  
اپنی ذات کا احساس نہ ہو، معاشرے سے کوئی سروکار نہ ہو، عزت و حرمت کا پاس نہ ہو  
اپنے تھروں میں قید تنہائی کی اذیت برداشت کر رہا ہو اور اسے اپنے ہونے اور نہ ہونے پر شبہ  
ہو۔ برف پر مکالمہ کے راوی میں ان سبھی چیزوں کا احساس ابھی باقی ہے جس کی وجہ  
سے وہ کشمکش میں مبتلا ہے۔ اور جدید معاشرے کے مسائل سے خوفزدہ و پریشان ہے۔ وہ  
جدید معاشرے کا اثر قبول کرنا نہیں چاہتا ہے اور اپنا دامن بچا کر اپنی اصل جگہ جہاں سے وہ  
آیا ہے، بھٹک جانا چاہتا ہے۔ وہ قدیم ہندوستان جہاں رشتوں میں پائندگاری، اُسی رشتہ داری  
والدی کی خدمت گزاری اور پیاروں کی تیار داری کو خوفیت حاصل ہے۔ ملاحظہ ہو یہ  
بیان:

”اوہ، تو تم ہو؟“ سامنے سے دھڑکے آدمی کی آواز

آئی ہے میں نے تہی پہچان لیا ہے، تمہارا تھر اور میرا

تھر ساہ ساہ ہے، میری بیوی اور تمہاری بیوی

سہیلیاں ہیں۔ میرے بچے اور تمہارے بچے ساۓ ساۓ  
 کھیلنے ہیں۔ تمہاری ماں کے پاس میری ماں کی چمکی  
 ہے۔ کہو کب آئے؟“

سریندر پرکاش نے اس کہانی میں ہلکے اور مبہم اشاروں کے ذریعہ کہانی میں  
 گہرائی و گیرائی پیدا کی ہے جس سے ہمارے زوال معاشرے کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے ہر  
 ہر مکالمہ کی علامتی تہہ داری تفہیم و معنی کی مختلف جہتوں کی طرف قاری کو کھینچتی  
 ہے جس سے قاری کو انکشاف بھی ہر تہی ہے اور ذہنی تقاطع بھی۔ لیکن کہانی کا مفہوم یہ  
 واضح ہونے لگتا ہے تو ہمیں اخلاقی قوانین کے پیچھے اثبات حیات کے اصول و ضوابط نظر  
 آتے ہیں۔ سریندر پرکاش نے اس کہانی میں جدید انسانوی طریقہ کار اور شعور کی رو کی  
 تکنیک کا براہِ عقاد اکر دیا ہے۔ راوی ابدی یا جدید انسان کی بیوی زوال پذیر معاشرے  
 سے رغبت کی، ماں ایثار نفسی اور باپ حرکت و عمل کی علامت ہے۔ پھلوں کی سمندر کی بے زبانی  
 میں تیرنا قدیم تہذیب میں انسانی آزادی اور بے فکری کی علامت ہے اور سفید ریش  
 بزرگ پھلی پاکیزگی اور دانش مندی کی علامت ہے۔ باپ کو کڑے کڑے کرنا معاشرے سے  
 حرکت و عمل کے ضم ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ الموفق، کہانی خالص علامتی بیانات پر مشتمل  
 ہے۔ جس میں واقعات و حادثات کا باہم ربط اور ان کی تطبیق صرف علامتی توضیح کے ذریعہ  
 ہی ممکن ہے۔

مَبَاتِ چہارم  
”بازگونی“  
کا تجزیاتی مطالعہ

سرنید پر کاش کے افسانوں کا مجموعہ "بازگونی" ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا جس میں شامل کہانیاں ان کے دوسرے مجموعے "برف پر مکالمہ" کے بعد کی تخلیق ہیں۔ جیسا کہ مقالے میں پہلے ذکر آچکا ہے "برف پر مکالمہ" کا سن اشاعت ۱۹۸۱ء ہے۔ بازگونی کی کہانیاں یہ ظاہر تو ۱۹۸۱ء کے بعد کی تخلیق معلوم ہوتی ہیں لیکن ان کے موضوعات و خیالات ہمارے ملک کے اس عظیم سیاسی دور کی عکاس ہیں جب ہمارے ملک میں ایک طرح سے سیاسی اثر نفری پھیلی ہوئی تھی۔ ملک میں سیاسی جبر و تشدد کا بازار گرم تھا۔ ایمرہنسی کے نفاذ کی وجہ سے عوام میں حکمرانوں کے خلاف غم و غصہ و مایوسی پھیلی ہوئی تھی سرنید پر کاش کے اس مجموعہ کی کہانیاں پہلے دونوں مجموعوں کی کہانیوں سے قدرے آسان ہیں۔ حالانکہ اسی میں بھی انہوں نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے لیکن ان کی علامات و تمثیلات قدرے آسان، مالزس، واضح اور غیر مبہم ہیں۔ اس لیے قاری انہیں بہت جلد اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اور اس پر ان کے اسرار و رموز بغیر ذہنی تھکاوٹ کے منکشف ہونے لگتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سرنید پر کاش کی فنی دسترس اور تکنیکی استعمال اس مجموعے میں اپنے کمال کو پہنچ گئی ہیں۔ سرنید پر کاش کی ان کہانیوں میں ایک مخصوص قسم کی سیاست اور اس کے رہنماؤں پر گہرا طنز نظر آتا ہے۔ حالانکہ وہ ان کہانیوں میں بھی جدید معاشرے کے آلام و مصائب کو پیش کرتے ہیں لیکن ان میں سے

بیش تر کہاں سے کہاں کا بنیادی محرک موجودہ سیاسی نظام ہے۔ آزادی کے بعد ہماری تہذیب و گروہ اور اخلاقی قدروں کی پامالی میں ہمارے ملک کے سیاست دانوں کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ وہ اپنے ذاتی مفاد کی خاطر اخلاق سے گری ہوئی حرکت سے بھی باز نہیں آتے۔ سماج میں اقتصادی بحران کسلا بازی اور شرٹ فوری، عوامی مفلوکس احمالی جیسی بیماریاں ہمارے موجودہ اہل سیاست کا عطیہ ہیں۔ سریندر پر کا شعلے سیاست کے ان نازک اور نازیبا افعال و اعمال کا مطالعہ پیش کر کے اس مجموعہ کی کہانیوں کو موضوع کے ایک رشتہ میں چھو دیا ہے۔ اب تک اردو میں کسی ایک افسانہ نگار نے اپنے مجموعہ کو اس طرح مرتب نہ کیا تھا کہ اس کے تمام افسانے ایک بنیادی محرک اور وہ بھی سیاست کے گرد جٹے ہوئے ہوں۔ یہ امتیاز بھی سریندر پر کا شعلے کو ہی حاصل ہے۔

مجموعہ کی پہلی کہانی 'باز گوئی' سریندر پر کا شعلے کا نمونہ کہانیوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس کہانی کا موضوع اقتدار کی صفات اور اس کی جدیسا ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ میں بہت کم لوگوں نے قدرت اور امتداد کی صفات اس کے اوصاف، اقتدار سے متعلق لوگوں کی نفسیات پر افسانے تحریر کیے۔ اس اعتبار سے خود موضوع کی سطح پر افسانے کی انزادیت قائم ہو جاتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ موضوع کا انتخاب بلکہ اس کی افسانوی تشکیل میں بھی افسانہ نگار نے یہ اہتمام کیا ہے کہ واقعہ یا کردار کی تصویر کشی کی عام روش کے علی الرغم خود اس تصور کو ہی شبہ و زنی کی مرکزی علامت کی شکل میں بیان کیا ہے۔ افسانے کے درمیان جب افسانہ نگار کی بیوی یہ پوچھتی ہے کہ اس نے آخر کاروں یا اس زمانے یا ان کے نام، یا اس اور و متشہر ترجمہ کیوں نہ دی تو جواب میں افسانہ نگار کہتا

”شاید داستان تو کا موضوع، کردارانِ کاملہ  
اور ان کا زمانہ یہی بلکہ ایک انگِ مسئلہ ہے۔ کردار  
حلیہ، نام، لباس اور وقت سب بدل گئے ہیں مگر  
مسئلہ اپنی جگہ قائم ہے،“

اور مسئلہ وہ اندھی قوت ہے جس کی علامت شہرِ رومی ہے چنانچہ پہاڑی کے بالکل  
آخر میں یہ وضاحت ہے کہ :

”شہرِ رومی اندھی قوت کا استعارہ ہے جو  
کوئی اسے کینز بنانے کی کوشش کرتا ہے خود اس  
کا اسیر بن جاتا ہے۔“

اندھی قوت کا کوئی بوسہ لے کر کوشش اور جس اسکے اسیر ہو جانے کی جدلیات  
ہر ملک میں اور تاریخ کے ہر دور میں ایک ہی رہی ہے۔ اس لیے بالغرض اُس سرسبز  
پرکاشی اس طرف اشارہ نہ بھی کرتے کہ اس افسانے کے نکتے کا محرک ماضی قریب کا کوئی  
واقعہ ہے تو بھی افسانے کی تاثیر پر کچھ اثر نہ پڑتا۔ لیکن اہمیت شروع میں ہی افسانے  
کے محرک کی طرف اشارہ کیا ہے۔ نکتے ہیں :

”آج ۱۹۷۹ء ہے اور ابھی سال بھر پہلے ہی ہم  
ایک زبردست سیاسی انقلاب بھی سے گزر رہے ہیں۔“

اس ملک کے عوام نے اندرا گاندھی کے طرز عمل کے  
 خلاف غم و غصہ کا بھرپور اظہار کیا ہے اور چند ایک  
 پرانے سیاستدانوں اور چند ایسے خواہش مندوں  
 کے ہاتھ اپنے ملک کی بابت دور رسونپہلوی ہے۔

گویا اگرچہ کہانی مختلف زمانوں اور جگہوں پر اقتدار کی عمل اور اوصاف کی نشاندہی  
 کرتی ہے لیکن خود ہندوستان میں اقتدار کی حد سے بڑھی ہوئی خواہش نے جو شکل  
 اختیار کی تھی وہ افسانے کا محرک ہوئی۔ امیر جنسی کے ذریعہ اندرا گاندھی کی اقتدار کی  
 خواہش اقتدار کے علاوہ خود اقتدار کے کردار کی نمائندگی کرتی ہے۔ عوام کے ساتھ  
 اقتدار کا سلوک، قانون کے نام پر ظلم و جبر، اقتدار کا خود اپنے گرد چاہلوں کو جمع  
 کرنا، یہ وہ نشانی ہیں جو افسانہ نگار نے امیر جنسی کے زمانے میں دیکھیں۔

کہانی میں کل ۲۷ صفحے ہیں جس میں افسانے کا زمانہ اور افسانہ نگار کا  
 زمانہ ملا دیے گئے ہیں۔ یعنی کہانی تو مصر کے کسی شہر کی بیان ہو رہی ہے لیکن بیچ  
 بیچ میں اندرا گاندھی اور مہاتما گاندھی کے ذکر سے اس کہانی کا زمانہ اور افسانہ  
 نگار کا زمانہ آپس میں آمیز ہو جاتے ہیں۔ قدیم زمانے سے متعلق ہونے کے سبب  
 کہانی کا بیانیہ راستا نوعی ہے جس میں ملکہ شبر وری بقول مفسر اندھی قوت  
 کا استعارہ ہے۔ اپنے فوجی جنرل کی مدد سے اقتدار حاصل کرتی ہے اور پھر اس مسکری  
 طاقت کی مدد سے حکومت چلا نا چاہتی ہے جس کے خلاف عوام کی بغاوت اور اس

کے نتیجے میں حکومت کی براہ راست طاقت کے مقابلے میں سیاست کے دائرہ پیچہ منہ لیتے ہیں۔ ہر کام میں دستور کی دہائی دی جاتی ہے اور ہر ظلم اسی دستور کے نام پر کیا جاتا ہے۔ یہ ہمارے زمانے کا بہت مکروہ سیاسی کھیل ہے کہ حاکم اور مخالف دونوں دستور کی دہائی دیتے ہیں اور دونوں اس سے مخفی ذاتی مفاد حاصل کرتے رہتے ہیں۔ حکیم عابد شہروری سے کہتا ہے :

”یہ کتاب تم جیسے سازشیوں کی رفیق ہے اس  
میں لکھا ہوا دستور، جرائم اور سزاؤں کا احوال جب  
آنے والی نسلیں جائیگی تو تمہاری ذات پر صیغہ  
کہیں گی..... جسے تم باغی قرار دیتے ہو وہ عوام کے  
لیے اپنی تمہارے لیے خطرناک ہوتا ہے۔ کیا تمہاری اندھ  
اور بہری کتاب کسی باغی کے دل کی دھڑکن دیکھ سکتی  
ہے..... سن سکتی ہے؟“

تو یہ قوانین حکمران کے تحفظ کا وسیلہ ہیں۔ عوام کی فلاح و بہبود کا ذریعہ نہیں۔  
سریندر پر کا شعا لکھتے ہیں :

”مدیاں بیٹا چلی تھی، کئی حکمران بدل چکے  
تو مکتب کتاب میں لکھی ہوئی ہدایتیں ویسی کی  
ویسی ہی تھیں۔ جو حاکم بھی آیا اس نے کتاب کو اسٹ



پلٹ کر دیکھا اور محسوس کیا کہ کتاب میں ایسی کوئی  
بات نہیں جس سے اس کی اپنی ہستی خطرے میں  
پڑتی ہے۔<sup>۱۰</sup>

اجانیر شہر اور اس کے باشندے امدیہاں آنے والے تاجر اور ان سب پر ظلم کرنے  
والے بادشاہ سب ایک تسلسل کی کڑیاں ہیں۔ ہر زمانے میں ایسے شہر، ایسی رعایا ایسے  
عوام ایسے غلام اور بادشاہ موجود ہوتے ہیں۔ جو اسی اندھی لامتناہی سے کسی نہ کسی طرح  
منسوب ہوتے ہیں۔ یہ شکلیں بدلتی ہیں۔ کبھی جنرل کی تلوار کی شکل اور کبھی عوامی دشوہ  
کی شکل لیکن لامتناہی اس کا جبر اپنا کر دار کبھی نہیں بدلتا۔

اتنے وسیع موضوع کو ایک خوبصورت، منظم پلاٹ میں سرنیدر پکاشی  
نے جس سلیقے سے بیان کیا ہے وہ واقعتاً مرعبا نہیں سے ممکن تھا۔ چنانچہ افسانے کے  
آخر میں جب افسانے کا راوی اپنی بیوی سے پوچھتا ہے :

”اگر یہ داستان کسی ایسے شخص نے لکھی ہے جو  
آج ہمارے زمانے میں ابھی زندہ ہے تو وہ کون ہو سکتا  
ہے۔“<sup>۱۱</sup>

بیوی معاصر افسانہ نگاروں کا نام لیتی ہے لیکن راوی ان سے انکار کرتا ہے اور

ہر کہتا ہے :

”ہیں، تلفار میں ہی ہی تھا، یہ داستان

میں نے ہی لکھی تھی“

تو ہمیں کوئی شبہ نہیں ہونا کہ سرنیدر ہر کا شے کا دعویٰ بالکل صحیح ہے  
اور قوت کی تصویر پر سیاسی حوالوں سے ایسا افسانہ سرنیدر ہر کا شے ہی لکھ سکتے  
ہیں۔

مجموعے کی دوسری کہانی ”آرٹ گیلری“ ہے جس کا بنیادی موضوع ہندوستان  
کے آئین کے تحت ملی سات آزادیوں کا غلط استعمال ہے۔ کہانی بظاہر تو آسان و واضح  
ہے اور تشریح طلب نہیں معلوم ہوتی لیکن اس کی علامتیں خاصے پیچیدہ، گنجشک اور  
علم ریاضی پر مشتمل ہیں۔ جس طرح آئین ہند میں علوم کی آزادی سات شعور  
میں منقسم ہے اسی طرح آج ہمارے جمہوری رہنما عوامی زندگی کا استعمال مختلف سطحوں  
پر کر رہے ہیں۔ اور اس آئین کا اپنے طور پر تشریح کر کے غلط استعمال کر رہے ہیں۔  
جس سے ملام کی زندگی بھی مختلف خانوں میں تقسیم ہو گئی ہے اور ہم روز بروز کسی نئے  
مسئلے میں گرفتار ہوتے جا رہے ہیں۔ ہماری حکومت کی غلط پالیسیاں ہماری زندگی  
سے چین و سکون چھین چکی ہیں۔ افسانے میں علامات کی تنظیم اور واقعات کی

تطبیق کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ کہانی واحد منظم کے ذریعہ مینہٴ حال میں بیان ہوئی ہے جس کے باعث اس کی افادیت ہر دور میں باقی رہے گی۔

میر حاضر کی تہذیبی و ثقافتی زوال کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارے جمہوری نظام کی بنیاد جن اصولوں پر قائم ہے، اس کی درست کا احساس نہیں۔ آئین کے تحت جو ہمیں آزادی ملی ہے ان کا غلط استعمال شروع ہو گیا ہے۔ ہمارے سیاسی رہنما اس کی تعبیر و تشریح اپنے ڈھنگ سے کرتے ہیں۔ سرسید پر کاٹنے ان آزادیوں کے غلط استعمال کا ذکر قواعد کے ساتھ کیا ہے۔ آج ہمارے ملک میں سیاسی انتشار اس لیے رونما ہو رہا ہے کہ ہمارے سیاستدانوں کو اپنے خیالات کے اظہار پر کوئی پابندی نہیں ہے۔ وہ جہاں چاہیں اپنی جوشیلی تقریریں علوم کے مضامین کو جڑ کا دیں اور ملک کی پرسکون فضا میں ظفر بیدار کر دیں۔ آج ملک میں جتنے واقعات و حادثات رونما ہو رہے ہیں یہ سبھی مفاد پرست سیاسی رہنماؤں کی جھڑکنے والی تقاریر کا عطیہ ہیں۔ مثلاً ہندوستان میں فرقہ پرست طاقتیں جب چاہیں اپنے زور و خطابت سے ملک میں طوفان کھڑا کر دیتے۔

آج اسی آزادی کی بنیاد پر ہمارے ملک میں سیاسی عدم استحکام کی صورتحال پیدا ہو گئی ہے۔ آئے دن کسی نہ کسی مسئلہ پر ہمارے سربراہان قوم یا سیاسی پارٹیاں کوئی نہ کوئی جلسہ و جلوس کا انعقاد کرتی ہیں۔ جس میں مسئلہ کا حل تذکرہ ہی ہو گیا ہے لیڈران کے مفاد زیادہ پورے ہونے ہیں۔ افسانے کا یہ حصہ ہمارے ملک میں جلسہ و جلوس کی آزادی کی عکاسی کرتا ہے :

”اسے یاد آیا اس سے بھی کچھ عرصہ پہلے اس

نے ایک اور جلوس دیکھا تھا۔ ان لوگوں کے لباس اور

اور وضع قطع بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ دوسرے  
جلوس والوں کی۔ ان کے ہاتھوں میں بھی مائٹ پکڑے  
ہوئے تھے اور وہ بھی چلا چلا کر نعرے لگا رہے تھے۔

جمہوری نظام میں آئین کے تحت ہیں یہ آزادی ملی ہے کہ ہم اپنے حقوق کی حفاظت  
کی خاطر ہر امن اور ہر مجتمع ہو کر اس کے خلاف مظاہرہ کر سکتے ہیں۔ ہمارے ملک کے  
رہنماؤں نے اپنے ذاتی مفاد کے لیے ملک کے کسی اہم مسئلہ پر یکجا ہوتے ہیں اور تحریک کے  
لیے لائحہ عمل تیار کرتے ہیں۔ اس لائحہ عمل پر عمل کرتے ہوئے عوامی تحریک چلائے ہیں۔  
لیکن جو ہی حکومت سے خاطر خواہ فائدہ انہیں پہنچ جاتا ہے تو وہ حکمرانوں سے سمجھوتہ کر  
دیتی گمانیٹہ لیتے ہیں۔ کہانی میں رتن کا کردار انہیں رہنماؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ رتن  
کا ذاتی مفاد جب تک پورا نہیں ہوا تھا تب تک تو وہ کیفے کی مالکن کے باپ سے روتا  
رہا لیکن جو ہنی اس کی خواہش کی تکمیل ہوئی یعنی کیفے کی مالکن نے کاؤنٹر سنبھال  
وہ اس کی زلفوں کا اسیر اور حسن کا پرستار نظر آنے لگا۔ اور اسے عوام کی مطلوبہ مالی  
غریبی، مہنگائی وغیرہ مسائل سے کوئی سروکار نہیں رہا۔ جس کا وہ حکومت سے دوری  
کے باعث جا بجا اظہار کرتا تھا۔ اور وہ جیسے ہی کرسی یا کوئی اہم عہدہ ملا، وہ اسی حکومت  
کی چا پلوسی اور جی معوری کرنے لگا۔ جس حکومت کی وہ مخالفت کرتے آ رہا تھا۔ کہانی میں  
رتن کے مصنوعی دانت سے مراد ہے سیاستدانوں کے بدلتے ہوئے رویوں سے اور نقوہ مانا  
جو د اور سانپ کا ٹٹا ہے ضحیٰ و بے زبانی کی علامت ہے۔ ہمارے ملک میں جو کوئی بھی ظلم و

تشد کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے اسے سرکار اپنی بے جا نوازشوں سے چپا کر دیتی ہے۔ کہانی میں جمہوری رہنماؤں کی مختلف شکلوں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ہمارے ملک کے رہنما گرتھ کی طرح رنگ بدلنے میں مہارت رکھتے ہیں۔ وہ اگر ملک و ملت کے چیمبر رہے ہوں تو انہیں اگر کوئی منہ مائلی رقم یا اعلیٰ عہدہ مل جائے تو ان کی ساری چیمبر و پکار ختم ہو جائے گی اور وہ بھی سابقہ حکمرانوں کے افعال و اعمال کی نقل کرنے لگیں۔

ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”ورن کا سرش کو دار ختم ہو گیا ہے۔ وقت کی بات ہے۔ مجھے یاد ہے۔ یہی رن کیفے کی مالکن کے باپ کے ساتھ کیسے جھڑپ کیا تھا۔ ہم سب نے اس کا ساتھ دیا تھا۔ ہم سب کرسیوں سے اٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ اور یہ شمار کر کر کے توڑ دی تھی؟ کبیر نے بتایا،“

یونین اور انجمن کی تشکیل کے ذریعہ بھی سیاسی رہنماؤں نے ملک میں سیاسی عدم استحکام کو فروغ دیا۔ آج ہر آدمی اپنے مفد کے حصول کے لیے کوئی نئی پارٹی یا یونین بنا لیتا ہے جس سے عدم کوفائدہ تودرکنار نقصان زیادہ ہوتا ہے۔ اور ہمارے سیاستدان اپنی یونین اور پارٹی کے ذریعہ ذاتی طور پر مستفید ہوتے ہیں۔ آج اپنی پارٹیوں اور یونینوں کی موجودگی کے باوجود عدم کی اکثریت غریبی اور مفلسی سے دوچار ہے۔ وہ اپنے پیٹ کی آگ بجھانے کی کوششیں ہی اکتفا کرتے ہیں۔ وہ بھی انہیں جی توڑ کوششوں

کے طور پر نصیب ہوتا ہے۔ کہانی میں سرنیدر کراشنا نے بے نام کے کردار کو ہندوستانی عوام کے لیے پیش کیا ہے جسے روٹی کے مل جانے کے بعد یا پیٹ کی آگ بجھ جانے کے بعد دنیا کی کسی چیز کی ضرورت نہیں پڑتی۔ بے نام کی اپنی کوئی زندگی اور اپنا کوئی نام اور اپنا کوئی وجود نہ دکھا کر افسانہ نگار نے معاشرہ میں مزدور و مظلوم طبقہ کی عکاسی کی ہے۔ بے نام کو یعنی عوام کو سیاستدان انٹورینٹ پر سسٹم تسلیم کرتے ہیں۔ اور اسے یہ موقع کی مناسبت سے اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ فقیر جو رخن سنگھ کا دوست ہے، کا بے نام سے یہ پرچہنا کہ ”کیوں بے نام! زندگی کے ساتھ بٹہ اینس ہونے سے نہیں کچھ فرق پڑتا ہے“ اور بے نام کا یہ جواب کہ ”میں اس حوالے کا مطلب ہی نہیں سمجھتا“ کے ذریعہ سرنیدر کراشنا نے ہندوستان کے ناخواندہ عوام جو آج تک اپنی ناخواندگی کی وجہ سے آئین کے تحت جو آزادی ملی ہے، اس سے عدم واقفیت کی عکاسی کی ہے۔ آج جی ہمارے وہی عوام آزادی کی معنویت سے بھی واقف نہیں ہیں۔ اور اس ناواقفیت کے پیچھے ہمارے سیاسی رہنماؤں کی سوچی سمجھی سازش ہے۔ اگر عوام آزادی کا مطلب سمجھ جائیں گے اور ان کے اندر سیاسی بیداری آجائے گی تو پھر سیاستدانوں کی سیاسی حکومتیں بند ہو جائیں گی۔ رتن کے دوسرے دوست وزیر کا بے نام کے متعلق اظہار خیال

ہندوستانی عوام کی صحیح توجہ دینی چاہیے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ارے یا۔ اس سے بات کرنا فضول ہے۔ یہ

کوئی اسٹیل کچھوئل تھوڑی ہے۔ اسے تو پیش کی آگ

بھانے کے لیے ایندھن چاہیے اور سیر میوں پر کاساٹا

جو اسے گرمیوں کی گرمی اور سردیوں کی سردی سے

بچائے رکھے۔ وزیر نے کہا۔ یہ ہماری ہر اہم ہے جو رنگوں  
کے معنی جانتے ہیں اسی لیے تزیین نے اس بار نیوڈز پینٹ  
کیے ہیں۔ یہ کیسے سمجھتا اس بات کا مطلب..... یہ ہے

تو یا پوری کہانی ایمر جنسی کے دوران ہر سہرا قدر طبقہ ہر گہرا طنز ہے اور عوام ہر سہرے  
جبروت شدہ اور مظالم کی تصویر کشی جس میں سرنیدریر کا شوا نے مہنگائی سے کراہتی ہوئی انسانیت  
اور افراد میں بے سروسامانی کے احساس، سرمایہ داروں کی بے جا منافع خوری، سیاست دانوں  
کی دوغلی خصلت، آئین کے غلط انشراح اور حکومت کے انسانیت سوز اقدامات کو اپنے مفروض  
علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ حالانکہ یہ کہانی مجموعہ کی دوسری کہانیوں سے بہت کمزور ہے  
پھر بھی سرنیدریر کا شوا نے اپنے مفروض اسلوب کے ذریعہ معنوی شہ داری باقی رکھی ہے۔

مجموعہ کی تیسری کہانی ”رکب جائو“ سرنیدریر کا شوا کے مفروض علامتی اسلوب میں  
لکھی گئی کہانی ہے۔ اس کا بنیادی موضوع جدید معاشرے میں اپنی ذات کی معنویت کی تلاش  
ہے جس میں وجود کا احساس، ذات کی شناخت اور ذہنی انتشار اور کیفیات نسیان  
کو پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کا آغاز نہایت ہی فلسفیانہ انداز میں ہوا ہے۔ آج ہمارے  
معاشرے کا فرد وسائل رزق کی تلاش میں صبح سیرے، منہ اند میرے ٹھہرے نکلنا ہے اور رات

تھے تک وہ کوشش اور محنت و مشقت کر کے واپس آتا ہے تو اس کا تعلق ہوئے آدمی سے  
اس کے اپنے وجود کا احساس بھی ختم ہو چکا ہوتا ہے۔ مسائل کی کثرت نے اسے نپائی حالت  
میں پہنچا دیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”اور میں نے دیوار کا سہارا لیا تھا اصرار کا بل کے  
بٹن پر ہاتھ رکھ دیا تھا۔ دور کہیں گھنٹی بجی تھی اور پھر  
ایک قہقہہ سی آواز سنائی دی تھی۔ کون؟“  
ایک پل کے لیے میں نے سوچا تھا، میں کون ہوں؟  
میں کیا جواب دوں۔ کیا میری آواز بھی ابھی تک  
وہ لہجہ باقی ہے کہ میری آواز میری پہچان ثابت ہو؟  
میں ہوں!“

کہانی میں اپنے وجود سے بے بہرہ مسائل کے مارے ہوئے انسان کی عکاسی کر کے  
سریندر پرکاش نے فلم کی تکنیک فلیش بیک کے ذریعہ کہانی کو ہر اسرار بنا دیا ہے۔ کہانی یوں  
تو ایک کہنے میں شوہر و بیوی کی ہے لیکن فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ سریندر پرکاش  
نے ماضی میں دونوں میاں بیوی کی عشقیہ داستان کو بھی پیش کیا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے  
ہیں کہ اسی میں زمانہ حال کے مصائب بھی ہیں اور بیتے ہوئے لمحات کی عشقیہ داستان  
بھی۔ راوی نے اپنی ذاتی زندگی کو بہت ہی خوبصورتی اور معنوی تہ داری کے ساتھ پیش  
کیا ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ کہانی میں جدید معاشرے کے افراد کے مسائل کو پیش کیا



گیا ہے۔ معاشرہ عرضا مرد ہی سے نہیں بنتا بلکہ عورت بھی اس کا جزو ہے اس لیے عورتوں کی بھی نسائی کیفیت کو اس کہانی میں پیش کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ حصہ:

”سوئے میں وہ خراٹے مار رہا تھا۔ اور وہ قریب  
 بیٹھی ہوئی سوئٹر بنتی ہوئی اس کے خراٹوں کی آواز سن  
 رہی تھی۔ سوئٹر وہ کس کے لیے جی رہی تھی۔ اسے  
 بالکل معلوم نہ تھا کیوں کہ سوئٹر تو اس کے شوہر  
 کے پاس اور خود اس کے پاس ڈھیر سارے تھے۔  
 اور کوئی بچہ تو ہوا ہی نہ تھا۔“

کہانی بظاہر تو راوی اپنی زندگی کی پیش کر رہا ہے لیکن اس میں معنوی تہداری  
 قاری کو بیک وقت مختلف سمتوں میں سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ راوی جس عورت اور  
 اس کے عاشق اور اس کے شوہر کا بیان کر رہا ہے، وہ عاشق اور شوہر کوئی اور نہیں خود  
 راوی ہے۔ جو جدید معاشرے میں اپنی ذات کی تلاش کر رہا ہے۔ اور گم شدہ یادداشت  
 کی دریافت میں منہمک ہے۔ عہد حاضر کے معاشرے میں ہمارے سامنے آج اتنے مسائل کثرت  
 سے درپیش ہیں کہ ہم دوہری زندگی جینے پر مجبور ہیں۔ ہم سے ہمارے وجود کا احساس  
 ختم ہونے لگا ہے۔ یہاں تک کہ ہم اپنی ہی بیوی کی آواز کو پہچان نہیں پاتے، اپنے بچے کی  
 شناخت نہیں کر پاتے اور گھر میں داخل ہوتے ہی بیوی اپنا شوہر نہ سمجھ کر اپنا معشوق  
 سمجھتی ہے۔ اور اسے لمحوں کی جدائی مدتوں کا رازق معلوم پڑتی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ڈرامہ — ڈرامہ — میں جو افسانہ دیکھنے کے لیے

اپنی ساری طاقت اکٹھی کرنے لگا اور ہر مشکل کہا

— ”ڈرامہ ایک جسم اور دو ذہن، دوسرے جسم اور

ذہن میں میلوں کا فاصلہ ہے۔ دو جسموں اور دو ذہنوں

کے درمیان رشتے کو دوسرے جسم اور ذہن محسوس

نہیں کر سکتے ہیں۔ یہی تمہارا کیرئیر برادرانہی

چاہتا تھا۔ میں وہاں سے چل دیا اور ہر ادھر ادھر پہنچنے

لگا۔ لیکن یقیناً مانو، میں کہیں بھی رہا۔ تم میرے

اندر سانس لیتی رہیں،“

کہانی آخر تک قاری کو متیر کرتی ہے اور یہی ہر نشان کرتی ہے کہ آیا یہ کہانی راوی

کی ہے یا اس میں عدوت اور اس کے مرد کی۔ لیکن یہ کہانی راوی اور اس کی بیوی کی زندگی کی

کہانی ہے جو ہمدردی، جس میں رومانس سے لے کر عہد ضعف تک، وجود کے احساس کا کرہاؤ

کی شناخت اور وسائل کی تلاش کا احاطہ کرتی ہے۔

کہانی بہ ظاہر تو آسان اور سادہ معلوم ہوتی ہے لیکن آسان جملوں میں جو مزیت و اشاریت

سریندر پرکاش نے پیدا کی ہے وہ قاری کی گرفت میں بہ شکل ہی آتی ہے۔ اس کے ہر جملے میں معنیاتی پیچیدگی

چھپی ہوئی ہے جو جدید معاشرے کے حالات و واقعات کی وضاحت کرتی ہے۔ اس میں ماضی و حال اس

قدرت سے ہیں گئے ہوتے ہیں کہ ہمیں تین زناد شوارہ پڑتا ہے کہ کون سا واقعہ حال سے منسوب ہے اور کسے

ماضی کا بیان تسلیم کریں۔

لموے کی جوتھی کہانی آبلو پیشیا ہے جس کا بنیادی موضوع امیر جنسی کے زمانے ہیں حکومت کی کارکردگی اور اس کے بعد وچرد میں آنے والا معاشرہ ہے۔ کہانی تین حصوں میں منسل ہے اور ہر حصہ منفرد موضوعات و واقعات کا ترجمان ہے لیکن اپنے وحدت تاثیر کی وجہ سے ہر حصہ ایک دوسرے کا مآخذ و منبع نظر آتا ہے۔ کہانی جدید معاشرے کے واقعات و معلومات سے شروع ہوتی ہے اور انسانی شکست و رستگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ معاشرہ (جی آدمی) غریب خیال کا ہوائی قلعہ تعمیر کرتا ہے لیکن جب وہ خیالی دنیا سے باہر آتا ہے اور اسے منہ کھولے ہوئے مسائل کی کثرت دکھائی دیتی ہے تو اس کے اندر ذہنی انتشار اور داخلی شکست اور بھت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ جب اس کی آنکھیں حقیقی دنیا کے اسرار و رموز سے فیض ہوتی ہیں تو اسے اپنی ذات پریشانی ہوتی ہے۔ آگہی کے عمل سے نڈرتے ہوئے جب کسی پوشیدہ ہستی کا راز جان پتا ہے جس کے متعلق وہ بہت سارے نیک خیالات رکھتا ہے جو اس کے قائم کیے ہوئے خیالات سے منفرد ہوتی ہے تو وہ ذہنی غلغلہ میں مبتلا ہو جاتا ہے (اس کے ذہن میں قائم کردہ تصویر و ہیولی کا شیرازہ منتشر ہونے لگتا ہے اس کے اندر ہیجان پیا ہونے لگتا ہے یعنی حقیقت کی دریافت ہی کبھی کبھی ہمارے لیے باعث ندامت و پریشانی بن جاتی ہے

ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”مگر اس شام.....؟ اس شام عجیب بات ہوئی

میرے ذہن میں جیسے کوئی غنچہ آپ ہی آپ کھل اٹھا اور

اس کی خوشبو میرے سارے جسم میں سرایت کر گئی۔ وہ

دراصل آگہی کا احساس تھا۔ مجھے سب معلوم ہو گیا

تھا۔ میں سب جان تیا تھا۔ یہ سب کیا ہے؟ کیوں ہو رہا ہے؟  
 اور کون کر رہا ہے؟ میں نے اچانک اسے پہچان لیا تھا اور  
 جب آپ کسی چھپی ہوئی ہستی کو جو آپ کے گرد بہت کچھ  
 ہوئے کا باعث ہوئی ہے، پہچان لیتے ہیں تو کرب بڑھ  
 جاتا ہے۔ بے بسی آپ کو مغلوب کر بیٹھی ہے۔“

کہانی آگہی کی اسی خوشبو کو اپنے ذہن و جسم میں سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے اور سرنیدر  
 ہرکاش اس میں جدید معاشرے کے وسائل اور ان سے پیدا شدہ واقعات و حادثات کو  
 بیان کرتے جاتے ہیں۔ آج معاشرہ کا ہر فرد جدید اشیاء کی تلاش میں میدان و پریشاں نظر آ رہا  
 ہے۔ مسائل کے ان پے در پے حلوں سے اس سے داخلی شناخت ضم ہوئی جاتی ہے۔ اس کے  
 اندر ذہنی انشاء کے باعث نیانی بیماری پر روشنی پڑ رہی ہے۔ وہ جوئے کے عمل سے تذر رہا ہے  
 کہانی میں اسی ہی کا نمبر اور اس کی شناخت کا ٹم ہونا جس میں وہ روزانہ سفر کرتا ہے کے ذریعہ  
 نیانی کیفیت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ کتابوں کی الماریاں، ڈریسنگ ٹیبل، تپائی، بیٹھے کاسٹ  
 اور وہ کمرہ جس میں میاں بیوی بچے سر رہے ہیں جس میں مندرجہ بالا اشیاء موجود ہیں، ہمارے  
 جدید معاشرے کے تصور اور Colonial نظام معاشرہ کی جانب اشارہ ہے۔ جس میں جگہ  
 کی قلت اور اشیاء جدید کی افزائش کے باعث پوری زندگی چھٹے کمرے میں محصور نظر آتی ہے  
 جس کے مکینوں نے اپنے آپ کو ٹنگ و تار یک زندگی گزارنے پر آمادہ کر لیا ہے۔ جدید معاشرے کی  
 مزید وضاحت کہانی میں مذلتاتی ہوئی بسوں، موٹر گاڑیوں اور ڈریسنگ ٹیبل پر سٹریٹ سے

ہوتی ہے۔ جہاں انسان بہت معروف زندگی گزار رہا ہے۔ کہاں میں قدیم دیومالائی رسوم کا ذکر کر کے سرنیدر پرکاش نے ہمیں ماضی میں لوٹنے پر مجبور کیا ہے۔ یہ فطرت کا قانون ہے کہ ہر چیز اپنی معهود منزل پر پہنچنے کے بعد واپس اپنی اصل جگہ پر آتی ہے۔ آج معاشرہ ارتقاء کی منزل کو سر کرنے کے بعد پھر اپنی حقیقی جگہ پر واپس ہو رہا ہے۔ ہم ماضی میں اپنے عقائد و رسوم کے ذریعہ موجودہ احساسِ شکست کی دریافت کر رہے ہیں۔ ہماری قدیم تہذیب میں یہ رسم بہت مشہور تھی کہ جب کوئی شخص رختِ سفر باندھتا تھا تو وہ اپنے بچے کی ہتھیلی پر تھوک دیتا تھا تاکہ بچہ اس کی یاد سے پریشان نہ ہو۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

وہ لپک کر ٹیکسی میں بیٹھ گیا۔ ٹیکسی اسٹارٹ ہو

گئی۔ بچے کے رونے کی آواز دور تک اس کا تعاقب کرتی

رہی۔ اچانک وہ بے چین ہوا تھا۔ اس نے ٹیکسی رکوائی

اور جھانک کر واپس آگیا۔ بچے کو سینے سے لٹایا۔ وہ چپ ہو

گیا۔ پھر اس نے آہستگی سے اس کی ہتھیلی پر تھوک دیا تاکہ

بچہ اسے یاد کر کے اداس نہ ہو۔

کہانی میں اس دیومالائی تصور کو پیش کر کے سرنیدر پرکاش نے سماجی قدروں میں کروٹ مارا ہو رہی تبدیلیوں کی وضاحت کی ہے۔ آج ہم جدید تہذیب کی منزل منتہا سے پھر اپنی قدیم تہذیب یعنی ماضی کی طرف لوٹ رہے ہیں۔ جہاں مذہبی رسوم کی پابندی اور متفرق معاشرتی تقویرات سے محبت و انسیت تھی۔ یہ کہانی مابعد جدید کہانی کا مآخذ و منبع بھی قرار دی جا سکتی ہے۔ کہانی

میں جدید تر معاشرے کا بیان کر کے سرنیدربرکاش نے بڑی خوش اسلوبی سے ایک سیمور ڈیا ہے۔ اور نئے موضوع یعنی سیاست میں انقلابی دور کو پیش کیا ہے۔ آزادی کے بعد ۱۹۷۱ء میں ملک میں زبردست سیاسی انقلاب آیا جس کی مدد سے بازگشت آج تک ہمارے سیاسی افق پر سنائی دے رہی ہے۔ تہذیب کے نسیب و فراز میں سیاسی انقلاب کا بھی بہت دخل ہوتا ہے۔ آج معاشرہ میں جدید واقعات و سماجیات رونما ہو رہے ہیں اس کی ذمہ داری بہت حد تک ہمارے سیاست دانوں اور سیاسی رجحان پر بھی عائد ہوتی ہے۔ کہانی کی ابتدا ہی میں سرنیدربرکاش استنبیہ انداز بیان کے ذریعہ کہہ رہا ہے۔ کیا ہو رہا ہے؟ کیوں ہو رہا ہے؟ امد کوئی کر رہا ہے؟ جو سوال قائم کیا ہے اس کا جواب کہانی کے وسط میں دیا ہے۔ یہ سب سیاست کا کھیل ہے جسے ہمارے رہنا اپنی سیاسی دعوامان چکانے کی فرمائے کھیل رہے ہیں۔ ایمرجنسی کا نفاذ بھی اسی کھیل کا ایک حصہ تھا۔ سرنیدربرکاش نے تہذیبی موضوع و نزول کو پیش کر کے اس کے محرکات و عوامل سیاست کو قرار دیا ہے۔ ملا غلطہ ہر یہ اختیار اس:

”ملک میں ایمرجنسی ڈکلیئر کر دی تھی۔“ اسی

نے ”ہری سانس لیتے ہوئے جواب دیا۔ اور اس نے غصے

کیا۔۔۔ سب کے چہرے پر دھندلہٹ چھا گئی تھی اور اس کے

ارد گرد کی ہر چیز اپنے وجود کے غار میں پھیلتی دھندلہٹ

میں غائب ہو گئی تھی۔“ لے

ملک میں اسی سیاسی تبدیلی کا وجہ سے عوام میں عروجی، مابوسی، بے چینی اور  
 بے وطنی کی کیفیت پیدا ہوئی۔ یہاں تک کہ کہانی خواب میں بیان ہوئی ہے اسی لیے اسی میں  
 کوئی زمانی قید نہیں ہے۔ کہانی کبھی ماضی کے دھندلوں میں سفر کرتی ہے تو کبھی حال کی روشنی  
 میں اس کے رجز و غلغلہ کو بیان کرتی ہے کہانی کا راوی جب خواب سے بیدار ہوتا ہے  
 تو اسی بیداری کا منظر بھی حقیقی خواب سے بہت قریب ہے کہ اکثر خواب سے بیداری فوراً  
 لگنے، کنویریا میں گرنے جیسے ڈرامے اختتام پر ہوتا ہے۔ اسی میں وہی فکر و فکر ٹکنا والا تصور ملحوظ  
 رکھا گیا ہے۔ اور بیداری کے بعد ایر مینسی کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ ایر مینسی کے زمانے میں یاروں  
 طرف افراتفری کا ماحول تھا۔ طوائف الملوک کا عالم فناء، معاشرہ غریب، قیادت کے ظلم و تشدد سے  
 کراہ رہا تھا۔ مہنگائی دن دن اون رات ہوئی بڑھ رہی تھی۔ ملکی اخراجات میں اضافہ ہونے لگا۔  
 ان اخراجات کی مصیبتی عوام سے مختلف النوع ٹیکسوں کے طعہ ہر کی جا رہی تھی۔ سیاست دانوں  
 نے ملکی معیشت کو بری طرح مہرچ کر دیا تھا۔ چاروں طرف قتل و خون کی ہول کھیلی جانے لگی۔  
 ہمارے رہنا اقتدار حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو اٹھے اور نوہ بازی شروع کرنے لگے۔ ایک  
 پارٹی دوسری پارٹی کو بغاوت و ملامت کرنے لگی۔ ہر گروہ ایک دوسرے پر بغاوت لے جانے لگوش  
 میں نازیبا حرکات کا مرتکب ہونے لگا۔ سیاست میں مذہبی اجارہ داری بڑھنے لگی، کہانی  
 میں سامی، اسلامی، یونانی اور دیومالائی اساطیر کے ذریعہ مذہبی منافرت کی تمثیل ہے ہمارے  
 سیاست دان کرسی حاصل کرنے کے لیے دو مذاہب کو آپس میں رولنے لگے۔ سیاست دانوں کے توسط  
 سے سلاح عناصر دشمن سیاست میں داخل ہونے لگے۔ سرمایہ داروں نے غلط طریقوں سے دولت  
 اکٹھا کرنے کی خواہش میں ملک کی اقتصادیات کو مالت بگاڑ دی۔ ملک سخت مالی بحران میں مبتلا ہو گیا  
 ان سارے واقعات و حادثات کا بنیادی محرک سرنیدر پرکاشی آئین کی دفعہ 19 کے تحت ہیں

میں سات آزادیوں کو ماننے ہیں۔ ملا علی قزوینی :

”ارے بھائی — دستور کی انیسویں مد کے

تحت جرمیں سات آزادیاں ملی ہوئی ہیں، ان کی بات  
کر رہا تھا، اس نے وضاحت کی۔

”تو یہی کوئی آزادی ہے؟“ بھائی نے پوچھا

سوال کیا — ”کیوں نہیں؟“ اس نے جواب دیا۔ اور

بھرتانے لگا — ”جہانگیر کی آزادی، ایک دوسرے کو لٹانے

کی آزادی، ہر دوسرے کے لئے اپنے گھر میں

پتھر جمع کرنے کی آزادی، قندقی میں اپنی مرضی کے مطابق

لوٹنے کی آزادی، بیماری کی حالت میں تڑپنے کی آزادی

دوسرے کو دیوار پر اپنی گالی لکھنے کی آزادی اور مرنے کے

بعد اپنے عقیدے کے مطابق دفن ہونے یا آگ میں جلنے

کی آزادی“ لے

کہانی میں اسلامی کردار حسین اور ان کی کربلا کی جنگ کو پیش کر کے انسانہ نگار

نے ایمر جنسی اور ساجہ کربلا میں مطابق پیدا کیا ہے۔ کربلا میں ہی معاویہ باطل کی جنگ میں

ظلم و بربریت کے علم بردار یزید کی جیت ہوئی تھی اور ایمر جنسی میں ہی ہمارے رہنما جبریل

نشدت کے مددگار ہیں، کی جیت ہوئی۔ کربلا کی جنگ صرف اقتدار کی جنگ نہیں تھی بلکہ



خیر کے مقابلے شر، نیکی کے مقابلے بدی اور حق کے مقابلے باطل کی جنگ تھی۔ ابرہہ جی کے زمانے کا انقلاب جی اہیں واقعات و حوادث کی تحریک تھی جس میں جبر و تشدد کے ظلم برداروں نے فتح یابی حاصل کی۔ اور ملک میں ایک نئے سیاسی دور کا آغاز ہوا۔ نئی تہذیب و ثقافت کی داغ بیل پڑی۔ کہانی کے آخری حصے میں ابرہہ جی کے بعد نئے نظام حکومت جس میں مہیبت جیسانامی مندرجہ جیل کی سلاخوں سے باہر سیاسی رہنماؤں کی ہیئت پنہاں ہے واپس آتا ہے اور دیر دیر وہ ہی سیاسی جماعت کی کنیت حاصل کر لیتا ہے۔ ملک کی سیاست میں مندرجہ کا عمل دخل ۱۹۷۷ء کے بعد اقتدار میں آئی جنتا پارٹی کی حکومت کے بعد شروع ہوا۔ جو آج ہمارے سیاسی نظام کے لیے درد سر بنا ہوا ہے۔ پوری کہانی دو خواجوں پر مشتمل ہے جس کی وجہ سے اس میں خیال و افہار کی کوئی متعین جہت نہیں ہے۔ جس طرح خواب میں ہم مختلف سمتوں میں آڈرتے ہیں اور مختلف واقعات و حادثات سے نہر درازماہرتے ہیں اسی طرح اس کہانی میں خواب کی تکنیک کے ذریعہ ایک واقعہ سے دوسرے واقعے میں موہم ساربط پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہانی قدیم دیوالائی اور سامی، اسلامی اساطیر کے ذریعہ قدیم اسلوب میں نئی معنویت کی ترمیمی کرتی ہے۔

مجموعے کی پانچویں کہانی ”بجو کا“ ہے۔ کہانی کا بنیادی موضوع جمہوری نظام حکومت اور اس کی عدلیہ کے ذریعہ ظلم و تشدد اور غلامی استعمال ہے۔ کہانی میں بجو کا نمٹیل چ

ہمارے ملک کے دستور العمل اور نظام مکتبہ کی۔ جو کما کوٹاؤں کے کسان اپنا فعلوں کو مبتلا جانوروں اور پرندوں سے حفاظت کے لیے ایک ایسی ناہیت کی شکل میں بنا کر کھرا کر دیتے ہیں تاکہ یہ جانور اور پرندے اس قریب کھانے کی گھیت میں رکھوالی کر سکیں کوئی موجود ہے۔ ہماری فعلوں کو کوئی نقصان نہ پہنچا سکیں۔ کمیتوں میں جو کما بنانے کا مقور دنیا کے ملک جلتے سبھی ملکوں میں رائج ہے۔ جو کما کوٹاؤں میں Scave Crime کہتے ہیں۔ لنت میں جس کا معنی جریوں کو ڈرانے کا نشان ہے۔

آزادی کو حاصل ہوئے تقریباً پانچ دہائیاں بیت گئیں لیکن آج بھی ہندوستان عوام خاص کر کسانوں کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ ملک کی بیشتر آبادی جو کماؤں میں بستی ہے، جو اپنے کھیتوں میں منت و مزدوری کرتی ہے اور ہمارے لیے اناج پیدا کرتی ہے اور ہمارے ملک کے لیے اشیائے غذا فراہم کرتی ہے۔ اس کی حالت آج آزادی کے پچاس سالوں بعد بھی ناگفتہ بہ ہے۔ ان پر ظلم و جبر میں کوئی کمی نہیں آئی۔ یہ نہایت ہی کمپیئر اور غفلت خالی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ انہیں دو وقت کی روٹی، سن پوسٹ کے پیرے اور دھات کے لیے مکان جیسے مسئلے سے آج بھی نجات نہیں ملی۔ آزادی سے قبل فرنگی حکمرانوں اور ملکی زمینداروں اور ان کے کارندوں نے ان پر ظلم و جبر کیا۔ اور آزادی کے بعد انہیں ملک کے سیاست دانوں اور نوکر شاہوں کے جبر و تشدد کو جھیلنا پڑا۔ کہانی کے آغاز ہی میں ہوری کے ایک بیٹے کا پوریس کی تولی سے مارا جانا ہماری حکومت میں شامل نوکر شاہوں کے مظالم کی طرف واضح اشارہ ہے۔ انسانہ نگار نے انہیں حالات کی شر جانی پریم کے ناول گٹھوان کے مرکزی کردار ہوری کی ناگفتہ بہ حالت کے ذریعہ کی ہے۔ سریندر پر کاشن نے آزادی سے قبل کے اس کردار میں بغیر کسی رد و بدل کے نئی معزیت پیدا کی ہے۔ یعنی

بازگونی میں تازہ گونی کی مثال پیش کی ہے۔ ہریم چند کا ناول ٹوڈن سنہ ۱۹۳۶ء کی تخلیق ہے۔ اور سر سید پر کاشی کی یہ کہانی سنہ ۱۹۴۷ء کے شعور کے ایک شاخے میں شایع ہوئی گویا چالیس سالوں کے بعد بھی ہوری کے کردار میں کسی تبدیلی کا نہ آنا اس بات کی دلائل ہے کہ کوئی بھی ظلم حکومت ہو اس میں ہمیشہ سماج کے رے کچھ طبقہ کا استعمال ہوتا رہا ہے اور اس کی منجملہ خامیاں بھی برقرار رہی ہیں۔ سر سید پر کاشی نے ہوری کی شکل میں ہندوستانی کسانوں کی حقیقی تصویر پیش کی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”ہریم چند کی کہانی کا ہوری اتنا بوڑھا ہو چکا

تھا کہ اس کی پلوں اور مٹھوں تک کے بال سفید ہو گئے

تھے، گھر میں خم پڑ گیا تھا اور ہاتھوں کی نیس سافلی،

گھر و درے نوشت میں سے ابرائی تھیں“

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہوری کے کردار میں سر سید پر کاشی نے جدت

پیدا کر کے ہندوستان کے کسانوں پر جو ہے مظالم اور ان کے استعمال کو کس خوش اسلوبی

سے نمایاں کر دیا ہے۔ اور ان سب کے پس پشت جو باقہ کار فرما ہیں اور ہمارے منتخب نمائندوں

کے باقہ ہیں جو ہمارے ووٹوں کے سہارے جیت کر ایوان عالیہ میں جاتے ہیں اور ہماری حفاظت

کے قوانین و اصول مقرر کرتے ہیں۔ ہم انہیں اس لیے منتخب کرتے ہیں کہ یہ جیت کر ہماری نلامح

بہبود، معائب و آلام سے نجات دلانے میں مددگار و معاون ثابت ہوں گے۔ یہ ہمارے جان

مال کی حفاظت کریں گے اور ہمیں جو کچھ پیاس سے نجات دلا دیں گے لیکن یہ سیاستدان

جب قیاد ستا کی کرسیاں پر جلوہ افروز ہوئے ہیں تو ہماری عزت و آبرو، دولت و شہرت کی لوٹ بھاتے ہیں۔ ہمارے جان و مال کی حفاظت کے عوض مختلف اقسام کے ٹیکس وصول کرتے ہیں۔ کہانی میں بھوکا کا بھائی اٹھنا اور اسے کھانا سے فصل کا ایک تہائی حصہ کاٹ لینا ان کے استعمال اور ظلم و تشدد کا تمثیلی بیان ہے، ملاحظہ فرمائیے اقتباس :

”تم!..... بھوکا...۔۔۔ تم! ارے تم کو تو میں  
نے نصیحت کی تھی کہ بے بنیاد تھا۔ بائیسویں صدی سے  
اور تم کو اسی انٹرنیٹ شکاری کے کپڑے پہنا دے تھے  
جس کے شکار میں میرا باپ یا کنگ تھا تاہم لورہ  
جائے ہوئے سرے ہو کر اپنے بیٹے کو فاکل کپڑے پہنے  
باپ کو دے دیا تھا۔ تیرا چہرہ میرے ٹھہرے بے کار ہانڈ کا  
سے بنا تھا اور اسی پر اسی انٹرنیٹ شکاری کا ٹوپی  
رکھ دیا تھا۔۔۔ ارے، تو بے جان پتلا میری فصل کاٹ  
رہا ہے۔“

آزادی کے بعد ہمارے ملک کے جمہوری نظام کے دستور العمل کا تار و پود مختلف ملکوں  
کے اصول و ضوابط سے استفادہ کر کے تیار ہوا۔ جسے ہمارے ملک کے سیاسی رہنماؤں  
نے ایوانِ عالیہ میں اپنی منظوری دی۔ ملک کا کوئی بھی دستور اس وقت تک متاثر  
ہی نہیں ہوتا جب تک کہ ہماری منتخب کردہ لوگ سمجھا ہے اسے منظوری حاصل نہ ہو جائے۔

ہمارے ملک کے آئین میں اسی حکومت کے آئین کا بہت عمل دخل ہے جس کے ہم پہلے غلام رہ چکے تھے۔ بھوکا کے ساخت کی بامقصد جن اشیاء سے ہوئی ہے اسی میں بانس کی چانک مختلف ملکوں کے قوانین کا واضح اشارہ ہے۔ امد انگریز شکاری کے دیے ہوئے کپڑے امد لڑپا انگریزی دور حکومت کے قوانین کے تسلسل کا علامہ ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ملک کی حکومت میں اصولوں اور قوانین کے سہارے چل رہے ہیں وہ انگریزوں اور غیر ملکوں کا عطیہ ہیں۔ سرپرست کاٹھن نے کہا ہے کہ ہوری کے مفہم کا فیصلہ پہنچاؤ کے درجہ بھوکا کے صفائی ہو جانا ملک کی عدلیہ کی خامیوں کی طرف اشارہ ہے آج ملک کی عدلیہ بھی صرف ان لوگوں کی آواز سنتی ہے جو صاحبِ دول ہیں۔ جن کے ہاتھوں میں امتداد کی خوش ہے جن کی زبان میں پیسے کی طاقت ہے۔ عدلیہ اپنا فیصلہ اسی کے حق میں کرتی ہے جن کی حکومت ٹکڑی اور مساجد بارسوخ لوتہ ہوتے ہیں۔ غلام کی آہ و بکا کی آواز دولت کی طاقت سے دبا دی جاتی ہے۔ عہد حاضر میں اسی کی معنویت زیادہ واضح طور پر دکھائی دیتی ہے عدلیہ کی مشتبہ کارکردگی اور انصاف کی کمی ہوتی صرف جسے ظالم و جابر اپنا دولت اور اثر و سرخ سے فریہ لیتے ہیں اکی عکاسی یہ امتیاس کرتے:

”آفر دور سے بھوکا خراماں خراماں آتا ہوا دکھائی

دیا۔ سب کی نظر میں اسی طرف اٹھ گئیں۔ وہ ویسے

ہیں مسکراتا ہوا آ رہا تھا۔ جیسے ہی وہ چہرہ میں داخل

ہوا سب غیر ارادی طور پر اٹھ کھڑے ہوئے اور ان کے

سر تعظیماً جھک گئے۔ ہوری یہ تماشا دیکھ کر تڑپ

اٹھا۔ اسے لگا جیسے بھوکا نے سارے گاؤں کے لوگوں

کا ضمیر خریہ لیا ہے، پنپایت کا انصاف خریہ لیا ہے  
وہ اپنے آپ کو تیز پانی میں بے بس آدمی کی طرح ہاتھ  
پاؤں مارتا ہوا صسوس کرنے لگا۔<sup>۱۱۵</sup>

سریندر پرکاش کی یہ کہانی مابعد جدید کہانی کا مافذ و منبع قرار دی جاسکتی ہے  
اس کہانی میں سریندر پرکاش نے اپنے تجربے میں آئے ہوئے کسی کردار کے ذریعہ واقعہ  
بیان کرنے کے بجائے پہلے سے سوچ و مشن کے ایک کردار کے ذریعہ اپنے تعمرات بیان کیے ہیں  
افسانے میں پریم چند کے حقیقت پسندانہ اسلوب کو بڑی حد تک نئے افسانوی ماحول میں برتا  
گیا ہے۔ اور یہ دونوں صفات اس کہانی کو مابعد جدید کہانی بناتی ہیں۔

مجموعہ کی چھٹی کہانی ”سرس“ ہے جس کا بنیادی موضوع اندرا گاندھی کی سیاست  
میں تانا شاہی ہے۔ کہانی میں سریندر پرکاش نے اندرا گاندھی اور ان کے دور حکومت میں  
سیاسی بحران کی کھل کر علی الاعلان اور واضح مخالفت کی ہے۔ اندرا گاندھی کے خلاف ان  
کی عصری کہانیوں میں بھی غم و ذمہ دکھائی دیتا ہے مگر اشاروں و کنایوں میں، مثلاً  
”بازگونی“ کی شہر وری، ”آرٹ گیلری“ کے کیفے کی مالکین وغیرہ۔ لیکن ان کہانیوں میں  
سریندر پرکاش اندرا گاندھی کو عذرت منقبذ بناتے ہوئے اپنی فنی و تکنیکی قیود

سے باہر نہیں نکلتے اور یہ کہانیاں فنی و تکنیکی طور پر خوبصورت اور بے مثال ہیں لیکن  
 سرکس میں انہوں نے شدید غم و غصہ کے سبب اس فنی نظم و ضبط کا بھی لحاظ نہیں  
 رکھا ہے جو ان کی تمام کہانیوں میں نمایاں ہے۔ جس کے باعث کہانی کا حسن بمرور  
 ہو کر رہ گیا ہے۔ کہانی میں کٹ آؤٹ کی تقریریں جس عورت کی شبیہ دکھائی دیتی  
 ہے۔ وہ کہانی کا مرکزی کردار ہے جو سرکس کی مالک ہے۔ سرنیدر پرکاش نے سرکس کے ذریعہ ملک  
 کی انتہائی فحاشی عکاسی کی ہے۔ اور اس انتہائی مہم میں ہر پارٹی والے اپنی پارٹی کے ساتھ  
 کی تقریریں، کٹ آؤٹ وغیرہ تاکر عوام میں پارٹی کے لیے ووٹ مانگتے ہیں۔ بنواری پنڈی  
 کی دوکان حلیا ہر کے مسائل، سیاست اور نیک و بد پر گفتگو کرنا کا ایک اسپاٹ ہے؟ کہ سر  
 سرنیدر پرکاش نے یہ واضح کر دیا ہے کہ وہ انتہائی مہم کی جی عکاسی کرتے ہیں۔

کہانی میں جمہوری نظم میں اپنے گرو کے ساتھ ناکامی و فساداری، کامیابی کی ضمانت ہوتی  
 ہے۔ اس کہانی میں بھی سرکس کی مالک کی وفاداری میں جانوروں تک کا سر تسلیم خم ہونا  
 وفاداری کی شدت کو اجاگر کرتا ہے۔ اور حکم کی تعمیل نہ کرنے پر مالک کے ہنر کی شراپہ شراپا  
 کی آواز رہنماؤں کی تانا شاہی کی طرف اشارہ ہے۔ کہانی میں براہ راست اندراکاندھیا پر طنز  
 ان جملوں سے ہوتا ہے :

”اب ایک راز کی بات جی سن لیجئے کہ یہی  
 عورت سرکس کی مالک تھی۔ جو اپنے والے بنواری پنڈی  
 کی دوکان پر شام جو محفل جیتی تھی اس میں اس بات  
 کا چرچا تھا کہ اس گریٹ سرکس کا مالک اس  
 عورت کا باپ تھا۔ اس نے یہ سب جانور اور کلا باز

ایک ایک کر کے اکٹھا کیے تھے، کہتے ہیں فرد جی اچھا ملا باز  
 تھا۔ وہ اسی سرکس کو لے کر ملکوں ملکوں گھومنا تھا اور جہاں  
 جو بھی جانور اور ملا باز نظر آیا اسے اپنے سادے شامل چڑھ  
 کی ترغیب دے گا، کچھ عرصہ ہوا ایک جانور کو سدھانے کے  
 دوران حادثہ میں اس کی مرث واقع ہو گئی۔ اور سرکس  
 کا سبیل یعنی کہ یہ لمبا شاندار قیصر اس کی بیٹی نے  
 سنبھال لیا وہ جیسے ہی جیسے کہ کسی وزارت کا بوجھ  
 اٹھانے کو قلم دان سنبھالنا کہتے ہیں، لے

کہانی اسی طرح اکہرے بیانہ میں آگے بڑھتی ہے جس میں قیصر والی کے دو  
 بیٹوں کا ذکر جو ایک ملا بازی دکھاتے ہوئے ایک حادثہ کا شکار ہونا اور دوسرے بیٹے  
 کو جو کر بتانا بھی اندرا گاندھی، سنجے گاندھی اور راجیو گاندھی کی طرف سے واقع اشارہ ہے۔  
 کہانی کو سر سید مرگاش نے اپنے مخصوص انداز بیان سے ہٹ کر کافی نقصان  
 پہنچایا ہے۔ آخر وہ یہی کہانی اپنے علامتی انداز بیان اور بالواسطہ اظہار میں پیش کرتے  
 تو کہانی بہت خوبصورت ہر مسکتی تھی۔ حالانکہ اس کہانی میں بھی انہوں نے قاری میں  
 تجسس پیدا کرنے کے لیے سپیرے اور مدار یوں والی تکنیک استعمال کی ہے کہ سپیرا اور  
 مداری اس وقت تک اپنا مقصد بیان نہیں کرتا جب تک وہ سامع کو ذہنی طور  
 پر تیار نہیں کر لیتا کہ لڑکے اس کے مقصد بیان سے کہیں اکتانہ جائیں۔ کہانی کے بیچ بیچ



میں افسانہ نگار کا یہ کہنا کہ "لیکن اس سے پیشتر کہ خاکسار وہ بات آپ کے گوش گزار کرے، چند باتیں آپ ذہن نشیں کریں" قاری کے اندر ایک تجسس پیدا کرنے کی کوشش ہے۔

کہانی نہایت ہی کمزور ہے جس میں تکنیک کا تجربہ تو ہے لیکن خیالات و موضوعات کا تنوع نظر نہیں آتا۔ اور قاری سرسبز دریا کا شے سے جس طرح کی کہانی سننے کی توقع کرتا ہے اس معیار پر یہ کہانی پوری نہیں اترتی۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کہانی فنی اور موضوعاتی تجربہ کی خام شکل ہے۔

مجموعے کی ساتویں کہانی "ساحل پر بیٹی ہوئی عدوت" ہے۔ اس کہانی کا مروجہ عہد بہ عہد تہذیب کا ارتقاء ہے۔ کہانی نہایت ہی خوبصورت لیکن مبہم اور پیچیدہ ہے جس کی علامات ثقیل، مشکل اور گنگناہٹ ہیں۔ اور قاری کی گرفت میں بہ شکل ہی آتے ہیں۔ چونکہ سرسبز دریا کا شے نے صدیوں پرانی تہذیب کو محقر کینوس پر پیش کیا ہے اس لیے ایک ایک نقطہ میں جہاں معنی کو سمیٹ دیا ہے اور مانوس الفاظ میں غیر مانوس خیالات و تقورات کو علامتی انداز میں ترتیب دیا ہے۔ اس کہانی کی ابتدا نہایت ہی خوبصورتی کے ساتھ بنی نوع انسان کے تہذیبی معاشرتی ارتقاء سے ہوئی ہے۔ کہانی میں انسان کی اس تہذیب کا عہد آفرینش کی مہم عکاسی کی گئی ہے۔ جب ہم جنگلوں میں زندگی گزار رہے تھے۔ جہاں

ہم ہر کسی طرح کی کوئی پابندی نہیں تھی۔ سماج کے کسی قانون و اصول کو ماننے کے لیے ہم مجبور نہیں تھے۔ معاشرہ میں کوئی نظم و ضبط نہیں تھا۔ سب بے پروا اور آزاد زندگی بسر کرتے تھے لیکن انسان نے تہذیبی ارتقاء کے منازل کو عبور کرنا شروع کیا تو اس کی زندگی میں نظم و ضبط آنے لگا۔ وہ اصول و قوانین کو ماننے کے لیے مجبور ہو گیا۔ سماجی بندشوں میں قید ہونے لگا۔ ہم زندگی کی لیے سماج کی شرط کی پاسداری کرنے لگے۔ کہانی کے آغاز ہی سے محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار ہمارے تہذیبی ارتقاء کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ ملاحظہ ہو کہانی کا ابتدائیہ :

”شکاری مرغول آنکھوں سے اندھا تھا۔“

اس کے اندھا ہونے کے پیچھے بھی ایک پرانا داستان تھی۔ جہاں کہ ابھی یہ نگر آباد ہی ہو رہا تھا جس میں وہ رہتا تھا کہ وہ ایک تیز رفتار ہرن کے پیچھے بھاگتا ہوا یہاں تک پہنچا کہ وہ باپ سہا تھا اور ہرن یہاں تک پہنچ کر پہاڑی کے نیچے اوچل ہو گیا۔ وہ سرمد تھا اور اس سے آگے جانے کا ناتوانا حکم نہ تھا۔ اور قانون صرف انسان کے لیے ہے جو مہذب ہے، پڑھا لکھا ہے، اپنا اور سماج کا اچھا برا سمجھ سکتا ہے، اسے چوڑیاں بھرتے ہرن کے لیے نہیں جو ایک ملک سے دوسرے ملک میں بغیر وری کاغذ اشکے داخل ہو جاتے ہیں۔

کہانی میں مرگول شکاری کا اندھا ہونا ابدی انسان کی کامیابی و کامرانی کی فطری فراہمشی کی طرف اشارہ ہے۔ چونکہ آدمی کو قوت سامعہ خیر و شر کی تمیز پر بہرہ ور کرتی ہے اور خیر و شر کی تمیز کامیابی کے راستے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے اس لیے مرگول کو اندھا دکھایا گیا ہے۔ پھر اسے قوت مردی سے بھی محروم بنا کر سرنیدر پر کاشت کرنے قدیم انسانوں میں جنسی بیداری کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کیوں کہ اس کی یہ قوت یعنی جنسی احساس کی بیداری اس وقت آتی جب اس نے خروش کی آنکھوں کو کھلتے ہوئے دیکھا۔ ملاحظہ ہو یہ اختباس:

” مرگول اچھا شکاری تھا۔ مگر قدرت بھی بڑی  
 ستم ظریف چیز ہے۔ لہذا مرگول قوت مردی سے  
 محروم تھا۔ لیکن خروش کی اس حرکت نے اس  
 کے جسم میں ایک عجیب طرح کی پھریری پیدا کی اور  
 وہ مسوسا کرنے لگا کہ وہ اس احساس سے دوچار  
 ہوا ہے جس سے زندگی ہر اس کا سابقہ نہیں پڑا تھا۔  
 وہ خروش ہوا اور دیوانہ وار اس عورت کی طرف  
 جا کا، لے

کہانی میں چوکریاں برتاہلہ مرگول جو بغیر کسی ردک لڑکے کے ایک ملک سے دور  
 ملک میں پہنچ جاتا ہے۔ تہذیب کی تبدیلی کی طرف اشارہ ہے۔ تہذیب میں ارتقا

کسی ایک جگہ یا ایک ملک میں رونما ہونے والے ایک وقت اسی سے پورا عالم انسانیت متاثر ہوتا ہے۔ خاص کر عہد جدید میں جہاں ترسیل و ابلاغ کے مختلف ذرائع راتوں رات تہذیبی تبدیلی کی خبر ایک ملک سے دوسرے ملک میں بغیر کسی روک ٹوک کے پہنچا دیتے ہیں۔ تہذیبی ارتقاء کو تسلسل کے ساتھ پیش کرتے ہوئے کہانی آگے بڑھتی ہے اور جدید معاشرہ میں آکر ٹھہر جاتی ہے کہانی میں سیاہ فام الف ننگی عورت جو سمندر سے نکل کر ساحل کی ریت پر اپنے پیروں کے نشانات چھوڑتی ہوئی بہاڑ کی طرف بڑھ رہی ہے جس کا جسم بلا کا ہر کشش ہے، ہمارے جدید معاشرہ میں صنعتی پھیلاؤ کی طرف اشارہ ہے۔ جس کے صن و قبح سے ہمارے آئینے خیرہ اور چکا چوند ہو گئی ہیں جس کے ظاہری صن و قبح نے ہمیں بے حد متاثر کیا ہے اور جس کے پیچھے معاشرہ کا ہر فرد بھاگ رہا ہے۔ اس کو اپنے کی خواہش "جدید تہذیب کے وسائل کی تلاش ہے۔ رتوں شکاری کا اندھا اور مردی قریش سے موم ہونا جدید معاشرہ میں بے درجہ ملوں اور وسائل کی تلاش میں اندھا دھند اور بے تحاشہ بھاگنے کی طرف اشارہ ہے۔ مردی قریش سے عروسی علامت ہے جدید معاشرہ میں لوگوں کی بے ضمیعی کی۔ آج معاشرہ میں وہی شخص کا مایا ہے جو اپنے ضمیر کو ختم کر چکا ہے۔ جس کو اپنے وجود کا احساس نہیں ہے، جس کو کسی سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ جہاں آدمی جم غفیر میں ذات کی تلاش میں منہمک ہے۔ جہاں رات و دن کی تیز نہیں ہے۔ سلاح کا ہر فرد پریشان و حیران ہے۔

زوال پذیر معاشرہ کہانی کے دوسرے حصے میں پیش کیا گیا ہے۔ ہم نے ارتقاء کی بلندیوں پر پہنچنے کے بعد زوال کی پستیوں میں گرنا شروع کر دیا۔ معاشرہ میں جدید

مادی اشیاء کی تلاش میں نکلا ہوا آدمی شام کو تھکا ہوا گھر آتا ہے اور بستر پر نا کامی کے غم میں بغیر کپڑے اور جوتے تبدیل کیے بستر پر دراز ہو جاتا ہے جہاں اسے تنہائی کا احساس ستاتا ہے اور وہ غم کو غلط کرنے کے لیے شراب پیتا ہے کہانی میں مڑوں شکاری بھی وسائل کی تلاش میں تھرے نکلتا ہے اور نا کام و نامراد واپس آتا ہے تو تھکا ہوا بستر پر دراز ہو جاتا ہے۔

کہانی میں نیند کی وجہ سے لوگوں کا مرنا اور اس مرنے کے خوف سے لوگوں کی بیداری جدید معاشرے میں وجود کی تم شدگی کی طرف اشارہ ہے۔ حالانکہ وجود کے احساس کا بیدار ہونا بھی موت کا سبب بن جاتا ہے جس کا بیان سر نیدر پرکاش نے کہانی میں بہت خوبصورتی سے کیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”مسئلہ اب نیند کی ان دو بلی موت کا نہیں تھا۔ بڑا مسئلہ تھا بیداری کی موت کا۔ شہر کے سیانے جن میں ابھی دم تھا اکٹھے ہوئے اور انہوں نے ان کے بارے میں سوج بجا کرنا شروع کیا۔ جو عالم بیداری میں مرنے لگے تھے۔ کہ ان کی قوت برداشت اب ساق نہ دے رہی تھی،“

کہانی میں سر نیدر پرکاش نے صنعتی پھیلاؤ، شکست خوردہ معاشرے کو پیش کرنے کے لیے موت کے خوف سے مادی و مایوسی سے پہلی افزائش کو اجاگر کیا ہے۔

اور انسانی شکست و رنجیت کو مڑتوں کی شکل میں پیش کیا ہے جو موت کے خوف سے ہراساں و ہریشان جاگتے ہوئے جینے کا سراغ ڈھونڈ رہا ہے۔ اور جینے کی تلک و دو میں اپنی ہی بندوبست سے اپنے ہی پیروں میں تولی مار کر زخم پیدا کرتا ہے اور لوگوں کو بتاتا ہے کہ —

”اگر آپ زندہ رہنا چاہتے ہیں تو آپ کو بیدار  
رہنا ہوتا — اور بیدار رہنے کے لیے ایک زخم  
کی ضرورت ہے.... اور زخم....“

کہانی میں معاشرے کی ناامیدی میں امید کی کرن باقی رکھنے کے لیے سرنیدر ہرکاش نے مڑتوں کو اپنے ہی پیروں میں تولی مارتے ہوئے دکھایا ہے۔ حالانکہ مایوسی و مردمی کی دبیز ردا اس کی آواز کو لوگوں تک پہنچنے نہیں دیتی۔ کہانی میں تھو احمد چیلو کا اثر ناخوش کی علامت ہے۔ کہانی کو سرنیدر ہرکاش نے معاشرے میں جاری ہونے کی کیفیت پر فہم کیا ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی عہد آفرینش سے لے کر زوال آ مادہ عہد کی خوبصورت عکاسی ہے۔ کہانی کے واقعات و خیالات کی بافت میں سرنیدر ہرکاش کا مخصوص علامتی اسلوب پوری فنی و معنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

جموعے کی آٹھویں کہانی "سرنگ" ہے جس کا بنیادی موضوع زوال پذیر معاشرے میں وجود دیت ہے۔ سرنید ریر کا سٹا کی یہ کہانی بظاہر تو آسان معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی علامتی بناوٹ اس سلیقے سے ہوئی ہے کہ اس میں ماضی حال مستقبل ایک دوسرے میں آمیز نظر آتے ہیں۔ کہانی کا مقصد تو جدید معاشرے میں وجود کا احساس ہے لیکن معاشرے میں ابتذال یکساں ہی نہیں آیا بلکہ مختلف لوگوں میں ظہور پذیر ہوا اس لیے راوی اپنی یادوں کے سہارے تم شدہ ماضی کی دریافت کرتا ہے اور موجودہ حال کے حادثات و واقعات اور آلام و مصائب بھی بیان کرتا ہے۔ کہانی موجودہ معاشرے کا بیان ہو رہی ہے لیکن شعور کی پرواز راوی کو کبھی ماضی کی بھل چلتی سے متحیر کرتی ہے تو کبھی حال کے مصائب و آلام سے پریشان کرتی ہے۔ آج ہمارے سنگر میں چار سو خاموشی جھائی ہوئی ہے۔ کسی کو کسی سے ربط غنط نہیں ہے۔ آدمی تنہائی کی زندگی گزار رہا ہے۔ جس کو سرنید ریر کا سٹا نے کہانی کے بالکل آغاز میں ہی پیش کیا ہے :

”گہری تاریکی اور مکمل خاموشی تھی۔ سارے  
اصاسات نیند میں ڈوبے ہوئے تھے کیسی کچھ  
ہیں رہا تھا۔ یہ کیفیت کب سے تھی یاد نہیں  
آ رہا تھا۔ اس سے پہلے کیا تھا، اس کا علم نہ تھا پھر  
کیسے کسی ہولے کی طرح زمین پر اترنے کا احساس ہوا  
اور گناہ پیٹھ زمین سے لگتی جا رہی ہے۔“

کہانی میں آہنی زنجیر لگتا ہے) ہے یادوں کی علامت بھی ہو سکتی ہے اور زمانے کی طرف اشارہ بھی۔ چونکہ ہماری یادوں کے نگار خانے میں بھی ماضی کے واقعات حال کے سانحات اور مستقبل کی پراسید واردات محفوظ ہیں، اس طرح آہنی زنجیر یادوں کی علامت ہے اور ماضی حال مستقبل میں ربط سے وہی زنجیر وقت کا اشاریہ بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن اسی کہانی میں یاد بھی زیادہ اہمیت رکھتی ہے زمانہ حال کی پریشانیوں سے راوی اکثر ماضی کی بازیافت کرتا ہے۔ چونکہ زوال پذیر معاشرے کا شکست خوردہ انسان پریشان فکرا ہوا تاریکی میں اپنے گھر کو پس آتا ہے تو وہ تنہائی کے کرب اور داخلی شکست و رنجیت میں مبتلا ہو جاتا ہے پھر بیٹھ کر یا بستر پر دراز ہو کر ماضی کے نگار خانے میں گھومنے لگتا ہے جہاں کی محبت و اخوت اس میں کچھ لمحوں کے لیے توانائی پیدا کرتی ہے، ملاوٹ ہو یہ اقتضا ہے؟

”اسی سے پہلے کیا تھا۔؟“ یوں سوچنا

شروع کیا۔ ”یہ کیفیت ابدی بنی ہو سکتی۔

اسی سے پہلے ضرور کچھ ہوگا۔ لیکن ذہن

میں درد کا احساس اتنا شدید تھا کہ کوئی دور یا

بات سوجھتی نہ تھی۔ میں جس کمال میں تھا۔

کچھ مدت تک اسی حال میں گزار رہا تھا سمجھا جاتا ہے

لیکن صبح ہوتے ہی شکست خوردہ آدمی اپنی ذات سے بے بہرہ اپنی بھرپور



نوائی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اُنھیں ہے امد مستقبل کو خوش آئند قرار دینے کی خاطر  
 تنگ و دو شروع کرتے ہیں اس کو شش میں اسے اپنے ہمین امد نہ ہونے کا بھی احسا  
 نہیں رہتا۔ مسلسل ناکامیوں کے باعث مایوسی اس کا مقدر بن گئی۔ روزانہ نیت  
 نئے مسائل میں گرفتار ہوتا جا رہا ہے۔ کہانی میں سرنگ جدید معاشرے اور وجود  
 کا ملامت ہے جس میں راوی کاظم ہونا راستے کا نہ ملنا اور مسلسل کوششوں کے باوجود  
 بھی منزل مقصود تک نہ پہنچنا یہ بھی جدید معاشرے سے منسلک ہیں کہ آدمی اس  
 پر آشوب دور میں وسائل کی تلاش میں اپنے وجود سے غافل علی الصباح صبح  
 سے نکلتا ہے امد مسلسل کوشش کرنے کے باوجود ناکام واپس لوٹتا ہے۔ کہانی میں  
 ریوالور نے ہوا آدمی جو راوی کو اپنے ریوالور والے ہاتھ سے قابو میں کیے ہوئے ہیں  
 اس کے ساتھ رہتا ہے کوئی اور نہیں خود راوی کا ہنر ہے۔ لیکن وجود کی گم ہونے  
 نے اسے دھڑا آدمی تصور کرنے پر راضی ہو کر دیا ہے جس کی وضاحت اس  
 صحنے سے ہوتی ہے :

”اچانک نہ جانے مجھ میں کہاں سے اتنی کلمات  
 آئی کہ اپنے دائیہ پاؤں کی ٹوکرا اس کے جبرے  
 ہر ماری اور دونوں ہاتھ آتے بڑھا کر اس کے  
 ہاتھ سے ریوالور چھین لیا یہ علم اس کے لیے غیر  
 متوقع تھا۔ وہ دھلان سے لڑھکے گا...“

افسانہ نگار نے کہانی میں یہی سے معاشرے کی زوال آمادگی کی مصوری شروع کی ہے۔ کہانی میں چہرے مسائل کی علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ راعی مسائل کی تلاش میں جنون کی حد تک کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنے جسم سے چپکے ہوئے چھو ہوا پر بے تحاشہ توہمیاں جلاتا ہے۔ یعنی جدید وسائل کی تلاش اور معاشرے کے مسائل کو حل کرنے میں ادھیچی توڑ کوشش کر رہا ہے۔ کہانی کے آخری حصے میں افسانہ نگار نے معاشرے میں کشتہ خیز اور آپسی عناد کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ جس کی وضاحت میں انہوں نے اپنے دوسرے مجموعے کی آخری کہانی 'برف پر مکالمہ' کا اندازِ تکلم اختیار کیا ہے۔ اس کہانی میں بھی راوی اپنے گاؤں کے لوگوں کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر خوفزدہ نظر آتا ہے جو اس کے بازو کاٹنے کے لیے آتے بڑھ رہے ہیں اور اس کہانی کا راوی بھی وادی کے نیچے لوگوں کے ہاتھوں میں لٹھیل دیکھ کر متوحش ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:
 "اچانک بیٹے نیچے وادی میں دیکھا۔"

بیٹے سے آدمی ہاتھوں میں لٹھیاں لیے نصف  
 دائرے کا شکل میں میری طرف بڑھ رہے  
 تھے اور مجھے دیکھ کر ان کے سفید دانت دھوپ  
 میں چمکنے لگے تھے؟"

کہانی میں آپسی عناد اور رشتوں کے زوال کی عکاسی افسانہ نگار نے

بہت اشاروں کنایوں سے کی ہے۔ اس کے اشارات اور کنایات اتنے مبہم ہیں کہ متن کی تفہیم اور معنی کا دریافت بہت مشکل سے ہو پاتی ہے اور قاری ذہنی طور پر تھک جاتا ہے لیکن جیسے جیسے کہانی کے علامات واضح ہونے لگتے ہیں کہانی جدید معاشرہ کی ترجمان بن جاتی ہے۔ اس اضافے سے اضافہ نگار کی فنی تکمیل اور تکنیکی تجربہ اپنے عروج پر پہنچ گیا ہے اور کہانی میں جدید معاشرہ کے حالات و کیفیات کو شعور کی رو کی تکنیکا میں پیش کر کے اسے خوب سے خوب تر بنا دیا ہے :

”ہیں یہ ایک آہنی زنجیر تھی، جو میرے  
 سینے کے گرد پٹی ہوئی تھی۔ اٹنی سختی سے کہ  
 پلٹنا جلنا بھی مشکل تھا۔ اور میں زمین پر لیٹا  
 ہوا تھا۔ اور زمین کے رنگ و ریختے میں سیلن  
 پھیلی ہوئی تھی۔ کسی کچھ دکھائی نہیں دے رہا  
 تھا۔ بس احساس۔ جسم میں شدید درد  
 کا۔ زنجیروں میں جکڑے ہوئے جسم کا  
 اور جسم کے نیچے سیلن جری زمین کا۔“

مجموعہ کی نوپا ”کہانی“ جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں“ ہے۔ جس کا بنیادی موضوع  
 صنعتی پیلاؤ اور شکست خوردہ انسان ہے۔ کہانی وہی ہے بنی نوع انسان کی ارتقاء کی کہانی  
 لیکن بیان کی نوعیت بدلی ہوئی ہے۔ اس کہانی کی علامتی تنظیم اس قدر ہم ہے کہ فاری  
 کی گرفت میں بمشکل ہی آتی ہے۔ خیال کی جدت اور موضوعات کا تنوع بھی ہمیں پریشان  
 کرنا ہے۔ حالانکہ اس طرح کی کہانی افسانہ نگار نے اپنے دوسرے مجموعوں میں بھی شامل کی  
 ہے۔ لیکن بات کہنے کا الٹا تجربہ ان کی ہر کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ جو سر بندر پر کاشی کے  
 فنا اور ٹیکنک پر قدرت کا ثبوت ہے۔ اس کہانی میں بیان کی ندرت فاری کو مختلف  
 سمتوں میں گھومتے پر مجبور کرنا ہے۔ لیکن ذہن کو بکسوئی کے ساتھ اس کے علامات کو سمجھنے  
 کے لئے تیار کرنا ہے تو اس کی معنویت کھل کر سامنے آتی ہے۔ اور ہم سر بندر پر کاشی کی  
 تخلیقی صلاحیت پر دادِ تحسین دینے کو مجبور ہونے ہیں۔ کہانی کی ابتداء عہدِ رفتہ کے قصہ  
 پارنہ سے ہوتی ہے۔ جب انسان رشتوں کی کڑیوں میں مربوط تھا۔ معاشرے کے دکھ  
 درد کا اس میں احساس تھا۔ سماجی بندشوں اور رسم و رواج کی پاسداری تھی۔ آپسی  
 بھائی اور محبت و اخوت کی فراوانی تھی۔ ایک گھر کا پتہ دوسرے گھر والے کو معلوم تھا۔ ملاحظہ  
 ہو یہ اقتباس :

”ہزاروں ورثی پہلے کی بات ہے۔“ اس

نام کی ندی کے کنارے ”وہ“ نام کا ایک نگر تھا جس میں

مجموعہ کی نوپا "کہانی" جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں" ہے۔ جس کا بنیادی موضوع صنعتی پھیلاؤ اور شکست خوردہ انسان ہے۔ کہانی وہی ہے بنی نوع انسان کی ارتقاء کی کہانی لیکن بیان کی نوعیت بدلی ہوئی ہے۔ اس کہانی کی علامتی تنظیم اس قدر ہم ہے کہ فاری کی گرفت میں بمشکل ہی آتی ہے۔ خیال کی جدت اور موضوعات کا تنوع بھی ہمیں پریشان کرنا ہے۔ حالانکہ اس طرح کی کہانی افسانہ نگار نے اپنے دوسرے مجموعوں میں بھی شامل کی ہے۔ لیکن بات کہنے کا اٹوکھا تجربہ ان کی ہر کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ جو سر بندر پر کاشی کے غن اور ٹینک پر قدرت کا ثبوت ہے۔ اس کہانی میں بیان کی ندرت فاری کو مختلف سمتوں میں گھومتے پر مجبور کرنا ہے۔ لیکن وہیں کو بکسوئی کے ساتھ اس کے علامات کو سمجھنے کے لئے تیار کرنا ہے تو اس کی معنویت کھل کر سامنے آتی ہے۔ اور ہم سر بندر پر کاشی کی تخلیقی صلاحیت پر دادِ تحسین دینے کو مجبور ہوتے ہیں۔ کہانی کی ابتداء عہدِ رفتہ کے فضا پارنبہ سے ہوتی ہے۔ جب انسان رشتوں کی کڑلیوں میں مربوط تھا۔ معاشرے کے دکھ درد کا اس میں احساس تھا۔ سماجی بندشوں اور رسم و رواج کی پاسداری تھی۔ آپسی بھائی اور محبت و اخوت کی فراوانی تھی۔ ایک گھر کا پتہ دوسرے گھر والے کو معلوم تھا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

"ہزاروں ورثی پہلے کی بات ہے۔" اس

نام کی ندی کے کنارے "وہ" نام کا ایک نگر تھا جی میں

”میں“ نام کا ایک ویکٹی رہتا تھا۔

جب ”میں“ کے مصلوب ہونے کی خبر ہم تک پہنچی  
 تو ہم جنگل سے کاٹی ہوئی تمام لکڑیاں ندی میں بہا چکے تھے اور  
 ندی کسی پاگل سانپ کی طرح پھنکارنی ہوئی سمندر کی طرف  
 بڑھی چلی جا رہی تھی : ۱

ماضی کے اس بہم نقوش کو ابھارنے کے بعد سر بندر پرکاش نے معاشرہ کے قدیم روایات و نظریات  
 کو ٹیٹے ہوئے دکھایا ہے۔ عہد جدید معاشرہ میں اجتماعی تصور کے بجائے انفرادی تصور  
 نے آدمی کو اپنے گھروں میں مقید کر دیا۔ جہاں ہم نے حس اور بے ضمیر بن کر زندگی گزار  
 رہے ہیں۔ کہانی میں ندی وقت کی علامت ہے۔ جس کی تیز دھاروں کے کاندھے پر  
 سوار ہو کر عہد قدیم سے عہد جدید تک سفر پورا کیا۔ اور ارتقا کی بلندیوں پر پہنچنے کے  
 بعد ہم کی کھائیوں میں لڑھکنے لگے۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارا تہذیبی ارتقا  
 کے بعد زوال شروع ہو گیا۔ کہانی میں ایک زوال پذیر معاشرے کے جتنے صفات ہو سکتے  
 ہیں سبھی موجود ہیں۔ معاشرہ میں جمود کی کیفیت کا طاری ہونا، رشتوں سے لافلف ہونا  
 ذات کا گم ہونا، ہر آدمی کا اپنی دنیا میں مست ہو کر زندگی گزارنا ان سب کو افسانہ نگار  
 نے اپنے قصوں اندر میں پیش کیا ہے۔ کہانی میں مصلوب ہونے کی علامت بے حس  
 اور شکست و ریخت کے لئے استعمال ہوئی جس کا اعتراف سر بندر پرکاش

نے کہانی کے بالکل آخر میں کہا ہے ۔ وہ فرماتے ہیں :

” یہ طے پایا گیا کہ ندی کے کنارے بسے ہوئے

جس نگر میں ”میں“ رہتا ہوں اس کے بڑے چور ہے پر

مجھے مصلوب کر دیا جائے اور میری لاش کو اسی نالوث میں

رکھ کر اس پر میرا یوم ولادت لکھ کر ندی میں پھینک دیا

جائے ۔ ناکہ آئندہ جب کبھی ضرورت پڑے اسی وقت کے

لوگ مجھے حسب خواہش پھر مصلوب کر سکیں ”

اخلاقی قدروں کی پامالی ، شکست خوردگی کا احساس ، معاشرہ میں بے حی رشتوں

کا زوال ، ذات کی دریافت ، وجود کی شناخت ، تنہائی کا کرب ، اجنبیت کا غم اور مسائل

کے بہ در بہ حملے ، یہ سبھی چیزیں صنعتی اور میکائیکی پھیلاؤ کا عطیہ ہیں ۔ سریندر پرکاشی

نے کہانی میں شعور کی پرواز کے ذریعہ ابتدا میں ماضی کی باز آفرینی کی ہے ۔ پھر وقت

کے تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتے بڑھتے زوال آمادہ معاشرہ کی عکاسی بہت خوبصورتی

سے کی ہے ۔ نگر کے لوگوں کا اپنا سب کچھ ندی میں بہانا ، قدیم ورثہ اور روایت کو

فروغ گردا خا کر چھوڑ دینے کی طرف اشارہ ہے ۔ قدیم روایتوں کو منور کی کرنے کے

بعد معاشرہ میں تبدیلی رونما ہونے لگی ۔ ہم مختلف حصوں میں تقسیم ہوئے گئے ۔

نئی قدریں اپنے پاؤں پسارنے لگیں ، صنعتی پھیلاؤ اور مشین طوفان نے ہمارے

پرانے قدروں کو ہمارے معاشرہ سے نیست و نابود کر دیا ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”رات دھیرے دھیرے ریٹکتی ہوئی آرہی تھی

اور ندی روں، رول کرتی کالے سمندر کی طرف بڑھ رہی

نھی اور سب سرجم رہے تھے کہ ندی کی جھول کتنی بوجھل ہے کیونکہ

ان کسب کچھ اسی کی جھول میں تھا اور پھر رات آئی اور ندی

کا پانی سیاہ ہو گیا ہے

جب آج کا شکست خوردہ آدمی گھر آتا ہے تو ٹھکانا مارا بسٹر پر دراز ہو جاتا ہے

حالانکہ وہاں بھی اسے چین و سکون مہر نہیں ہوتا۔ وہ جدید وسائل اور زندگی کے

مختلف النوع مسائل کو سوچ سوچ کر ہلکان ہونے لگتا ہے۔ ایسے میں اسے چند لمحات

کی خوشیاں درکار ہوتی ہیں۔ جسے وہ ماضی کے اقدار و روایات میں تلاش کرتا ہے۔

اور اپنے غم کا مداوا کرتا ہے۔ ماضی کی بازیافت اسی سے احساس شکست و رکعت

کو چند لمحوں کے لئے زائل کر دیتا ہے۔ کہانی میں پرانے صندوق کا ملنا جس میں

یہ گماخ کہ کوئی خزانہ ہوا ہے۔ ماضی کی بازیافت کی کوشش ہے حالانکہ اس میں

کوئی خزانہ نہیں بلکہ ”میں“ کی لاش ہے، یعنی پرانے قدروں کی لاش اس طرح ہم

دیکھتے ہیں کہ ماضی کی باز آفرینی سے بھی کوئی سکون ابدی نہیں ملتا بلکہ واسطہ جب

ختم ہوتا ہے تو احساسِ ندامت غم کو اور بڑھا دیتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:



”ندی کنارے بسے ہوئے جس نگر میں ہیں“ رہنا  
 ہے اس میں زوروں سے افواہ گرم ہو گئی کہ مجھے ندی میں  
 سے ایک پرانا صندوق ملا ہے۔ جس میں کوئی قدیم خزانہ  
 ہوا ہوا ہے صندوق پر بہت بڑا مضبوط قفل لگا تھا۔  
 جس کی جابی ہمارے پاس نہیں تھی۔ صندوق کے اوپر  
 والے تختے پر کچھ تحریر تھا جو سمجھ نہیں سکتے۔ ہزاروں  
 لوگ اس صندوق کو ہر روز دیکھنے کے لئے آتے اور مجھ  
 سے پوچھتے کہ وہ کہاں سے اور کیسے ملا۔ مجھے بار بار اس  
 کے ملنے کی داستان سنانا پڑتی ہے

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاشی نے بڑی خوش اسلوبی سے شہور کی روکی  
 تکنیک کے ذریعہ ایک اہم اور بڑے موضوع کو چھوٹے کینوس پر فنکارانہ طور پر پیش  
 کر دیا ہے۔ کہانی میں واقعات و موضوعات کی افسانوی تشکیل میں مالوس علامات  
 نادر تشبیہات اور پیچیدہ استعارات کے ذریعہ معنوی تہ داری پیدا کی۔ جو سریندر  
 پرکاشی سے مختص ہے۔

”خوابِ صوف“ مجموعہ کی دسویں کہانی ہے۔ اس کہانی کا شمار ان کی نمائندہ کہانیوں میں ہونا ہے۔ جس میں افسانہ نگار نے معاشرہ کے زوال کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ کہانی نہایت ہما عمدہ اور غنی و تکنیک کی اعلیٰ مثال ہے۔ کہانی کا آغاز قدیم معاشرہ میں معصومیت، پاکیزگی، طہارت، آپسی محبت و اخوت، باہمی ارتباط و انضباط سے ہوا ہے۔ راوی کو خواب میں رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کو دیکھنا قدیم زمانے کے معاشرہ میں معصومیت، آپسی رواداری معاشرہ میں خوش حالی اور بے فکری کی طرف اشارہ ہے۔ جس میں دھوکہ، فریب، کشت و خون اور باہمی عناد کا شائبہ بھی نہیں تھا۔ کہانی میں انا کا سب سے عمامے کا کھیت کا حصہ بننا سماج میں ہر باری خوشحالی، مسرت و شادمانی کا علامہ ہے۔ جس کی تصدیق کہانی میں آگے ہوئی ہے کہ کسی طرح معاشرہ میں کسی طرح بغیر کسی ذات، پات، مذہب کی تمیز کے لوگوں میں اخلاص تھا کہ لوگ دوسروں کی خوشی کو اپنی خوشی، دوسروں کے غم کو اپنا غم، دوسروں کے مذہبی تصورات کو اپنے تصورات سمجھتے تھے۔ کہانی میں راوی کی ماں اپنے بیٹے کی خواب اپنے پڑوسیوں میں کسی قلمی نبتہ اور پاک طینت کے ساتھ ذکر کر رہی ہے۔ اسے افسانہ نگار نے عنکارانہ سلیقہ مندی سے پیش کیا ہے۔ پھر پڑوسی میں ایک مسلم عورت فاطمہ کے ذریعہ راوی کی خواب سے عقیدت مندانہ وابستگی کی بنیاد پر بغیر اس خیال کے کہ خواب دیکھنے والا دوسرے مذہب کا فرد ہے اس کی آویزگی بھی معاشرتی وابستگی کی

طرف واضح اشارہ ہے ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

” اللہ کیا ہوا ادے ۔ ساری بات تو بتا ۔

سبحان اللہ تم پر تو رنگ بڑھا لگتا ہے کیا رتبہ بابا ہے ۔

وہ اٹھائے اٹھائے مجھ اپنے گھر لے جا رہی تھی

ماں اوپر سے یہ نظارہ دیکھ رہی تھی اور بچے سب دم بکود

سے کھڑے فکر مند سے ہو گئے تھے کہ کھیل میں اچانک ایک

کھلاڑی کے اٹھ جانے سے وسار کچھ بھر سے کیسے منظم کر

پائیں گے ”

اب تک کی کہانی جس میں رادی خواب کے ذریعہ مخلوط تہذیب اور آزادی سے قبل غیر منقسم ہندوستان کی معاشرت کا بیان کر رہا تھا ۔ ہمارے تہذیب و ثقافت میں انقلاب اور تبدیلی اسی وقت رونما ہوئی جب ملک آزادی کے فوراً بعد ہی دو حصوں میں منقسم ہو گیا ۔ لوگ اپنے گروں ، رشتہ داروں اور قرابت داروں سے جدا ہو کر ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے ۔ ملک کی تقسیم صرف ارضی تقسیم نہیں تھی بلکہ شنوں ناطوں اور قربوں کی تقسیم تھی تہذیب و ثقافت کی تقسیم تھی ۔ خواہوں خیالوں اور شعور رس و رواج کی تقسیم تھی ۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

” ہاں اب کہیں پھر ویسا خواب نہیں آیا ” میں نے

پوچھا۔ اب کہاں بیٹا۔ وہ ادھر رہ گئے۔ ہم یہاں آ گئے۔“

ماں نے جواب دیا: ”

ملک کی تقسیم سے معاشرہ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ہر فرد رخنوں سے جدائی کا غم بے مکانی کے کرب، زندگی کو از سر نو گزارنے کا دکھ اور بیگانے شہر میں اجنبیت کی تکلیف سے نبرد آ رہا تھا۔ اور یہیں سے ہمارے معاشرہ میں تاریکی اور تنہائی رونما ہوئی۔ اور جس تہذیب و ثقافت کی داغ بیل پڑی اسے ہم جدید تہذیب و معاشرہ سے موسوم کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش نے جدید معاشرہ کے صفات کو بہت خوشی املوہی اور اشارے و کنایے میں کہاں کہاں بیان کیا ہے۔ ملک کی تقسیم کے بعد آپس میں قتل و خون، بازار گرم ہونے لگا۔ ہر شخص معاشرہ سے کٹنے لگا۔ مذہبی تعصب کی آگ میں جھلسنے لگا۔ سماج میں طبقاتی تقسیم اپنے انتہا کر پہنچ گئی۔ راوی کی ماں کا یہ کہنا کہ ”اسی گاؤں میں حصوں میں بٹا ہوا ہے“ اور پھر تینوں حصوں کے متعلقات کا یہاں کرنا کہ ہمارے معاشرہ میں اعلیٰ طبقہ جس کے علمبردار سوامی جی اور ان کے عقیدت مندوں کا طبقہ ہے۔ جو مندر میں رہتے ہیں۔ یہاں مندر، تمثال ہے اعلیٰ طبقہ کی نر آباد بانی نصرت رہائشی کا۔ جس میں مکینوں کی سہولیت کے لئے مندر میں کی عمارت میں بدیشی بینک اور صاف ستھرا ریسٹوران، پوسٹ آفس، لائبریری و لائین شراب کی دوکان اور پروپٹرٹ اسٹور موجود ہے۔ دوسرا طبقہ یعنی متوسط

طبقة کی علمداری مارگریٹ کر رہی ہے۔ جو سینہ لڑیم میں ملازم ہے۔ کہانی میں سینہ لڑیم متوسط معاشرہ کی تمثیل ہے۔ جس میں ملک کے دانشور، قلم کار، فنکار، ڈاکٹر، انجینئر وغیرہ آئے ہیں۔ تیسرا طبقہ نچلے طبقہ ہے۔ جو شہر بالا دولوں طبقات کرتے ہیں۔ گھاؤں میں رہنے والے عوام کی حالت نہایت ہی ناگفتہ بہ ہے۔ وہاں آج تک اکثریت ناخواندہ ہونے کی وجہ سے اس نذیبی تغیر و تبدل سے ناواقف ہے۔ ہندوستان کے آج بھی بہت سے گھاؤں ایسے ہیں۔ جہاں آزادی کی روشنی نہیں پہنچ پائی ہے۔ لوگوں کو یہ بھی نہیں معلوم کہ آزادی کسے کہتے ہیں۔ بجلی کیا ہوتی ہے اور ہینڈ پائپ کیا بلا ہے۔ معاشرہ میں کوف کوف سی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ ان کے حقوق کیا ہیں۔ ان کی فلاح و بہبود کے لئے حکومت کی جانب سے کوف کوف سے قدم اٹھائے جا رہے ہیں۔ کہانی میں سیاہ نام عورت اسی گھاؤں کی دنیا کی باسی ہے۔ جس کی تمثیل کے ذریعہ ہمارے معاشرہ کے نہایت پسماندہ اور مفلوک احوال حصہ کی عکاسی کی گئی ہے۔ جس میں مزدور کساف، محنت کش، فبا کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ سیاہ نام عورت کو ہینڈ پائپ سے پانی لینے کے بجائے اسے کوئی منبرک چیز سمجھ کر اسے پرنام کرنا اور پھر معمول کے مطابق گندے نالاب سے پانی پھرنا، نچلے طبقہ کی ناخواندگی اور جدید وسائل سے عدم واقفیت کی طرف واضح اشارہ ہے۔

مارگریٹ جیسی راوی اپنی 'رکھی' میں بنا چکا ہے۔ اور اس کی مادا جب بیمار ہو کر سینہ لڑیم پہنچتی ہے تو وہ اس کی خدمت ایک بیٹھا سے بڑھ کر کرتی ہے۔ جو راوی کے گھر کی عزت و آبرو بنا چکی ہے۔ اس کے ساتھ راوی کو خواب میں مباشرت

کرنا معصومیت کے خاتمے کی طرف واضح اشارہ ہے۔ ہمارے جدید معاشرہ میں نہ رشتوں کا خیال ہے اور نہ ہی ظلم و نیت کا ادراک، کہانی میں جب ملک تقسیم نہیں ہوا اور راوی بچہ تھا اس وقت حضورؐ کا خواب دیکھنا معاشرتی معصومیت اور رابطہ ضبط و خوشحالی سے وابستہ تھا لیکن اس زوال آمادہ معاشرہ میں یہ ساری چیزیں فوت ہو چکی ہیں۔ اس میں نہ رشتوں کا خیال ہے اور نہ ہی باہمی رفاقت کا احساس جس میں مالی و معنوی واداسی ٹپک رہا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”اسی شرمناک عمل نے میرے تمام حواس معطل

کردئے تھے۔ ذہن قریب، غریب مائوف تھا اور کنہیوں

پر ہنسنے پر بس رہے تھے۔ میں نے لائٹ جلائی، سگریٹ

سلگایا اور کمرے میں ٹہلنے لگا۔

”ہے بھگوان یہ سب کیسے ہو گیا۔؟ میں نے

اپنے آپ سے سرگوشی کی۔ مجھے کس کل چین نہیں تھا۔

میں نے خواب میں مارگریٹ کے ساتھ مباشرت کی تھی تڑپ

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش نے خواب کی تشکیل کے ذریعہ کہانی میں

معاشرہ کے زوال، آپسی عناد، رشتوں کے زوال اور باہمی توہمات اور مذہبی اختلافات کو اپنے مخصوص نمثیلات کی مدد سے فنکارانہ سلیفہ مندی سے پیش کر کے کہانی

کو غنی نظم و ضبط کا ایک نمونہ بنا دیا ہے۔

مجموعہ کی گیارہویں کہانی ”جمغورہ الزہیم“ ہے۔ اس عنوان سے افسانہ نگار نے پہلے بھی ایک کہانی لکھی تھی، جو ”برف کا مکالمہ“ میں شامل ہے۔ اپنے دوسرے فرق صرف اتنا ہے کہ وہ ”جمغورہ الزہیم“ ہے اور یہ ”جمغورہ الزہیم“ ہے۔ جس میں ہر صیغہ کے تقسیم ثانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چونکہ کہانی کے آغاز میں ہی ملک تقسیم ہونے کا بیان ہے اور اسی کے نتیجے میں ناری کی سہولیت تقسیم کی خاطر لکھا ہوا۔ اس لئے اسی کہانی میں دوسری تقسیم کے درجہ بنگلہ دیش بننے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ آزادی کے بعد ملک تقسیم ہوا اور پاکستان کا وجود قیام میں آیا۔ پھر کچھ سال کے بعد بنگلہ دیش میں ہر صیغہ کو ایک اور تقسیم کے حادثہ سے گزرنا پڑا اور اس حادثہ کی گود سے بنگلہ دیش کی شکل میں ایک اور ملک کا قیام عمل میں آیا۔ جمغورہ الزہیم اسی حادثہ کی عکاسی کرتا ہے۔ جیسا کہ جمغورہ الزہیم جو برف پر مکالمہ میں شامل ہے، میں ذکر آچکا ہے کہ جمغورہ الزہیم غیر منقسم ہندوستان کا علامتی نام ہے۔ اس لئے یہ کہانی بھی ہندوستان کی تقسیم کا رد و کسیدار پیش کرتی ہے اور تہذیبی ارتقاء کی تاریخ بیان کرتی ہے۔ لیکن اس کہانی میں واقعات کی بناوٹ اور علامات کی سجادگی میں جدت طرازی اسے خوبصورت اور بے مثال بناتی ہے۔ جو سر بندر پر کاشی کی فنکارانہ صلاحیت کی عکاسی ہے۔ افسانہ

نگارنے کہانی کی باعث میں قدیم داستانوی اسلوب میں دورِ پری مغنیت پیدا کر دیم زمانے کے غیر ملکی حملوں کے واقعات و حادثات اور حکومت کے قیام سے جدید معاشرہ میں زوال، تہذیب کی تقسیم اور تغیرات کو آمیز کر دیا ہے۔

ہندوستان کی تاریخ شاید ہے کہ بہ خطۂ ارضی عہدِ قدیم سے ہی غیر ملکیوں کا آماجگاہ اور مسکن رہا ہے۔ اور جو بھی حملہ آور یہاں آیا، اس نے حکومت کی اور یہاں کی تہذیب و ثقافت کا حصہ بنا گیا۔ سب سے پہلے میسوپوٹامیہ سے یہاں آ رہے آئے۔ یہاں کے اصل باشندوں کو غلام بنایا اور یہیں کے ہو کر رہ گئے۔ اور اسی وقت تک حکومت کرنے رہے جب تک کہ مسلمان نہیں آئے تھے۔ پھر یہاں مسلمان عرب کے صحراؤں سے وارد ہوئے اور ایک نئی حکومت کی داغ بیل لگالی۔ یہاں کے لوگوں کو نئے نظام معاشرت سے روشناس کرایا۔ پھر انگریز آئے اور تجارت کرنے کرنے حکمرانی کا دعویٰ لٹو کا۔ اور حکومت کی باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں لے لی گویا ہمارا ملک ہمیشہ تغیر و تبدل سے دوچار رہا۔

کہانی کا راوی جس عہد میں کہانی بیان کر رہا ہے وہ انگریزی دورِ حکومت کا زمانہ ہے۔ اسی حصہ میں گرجا گھر کے گویاں کی آواز انگریزی عہد کی باز یافت ہے۔ کہانی میں توحید کا کردار بطور راوی کے پیش ہوا ہے۔ پر مل کمار ہندو تہذیب و ثقافت اور حامد مرزا مسلمان نظامِ حکومت کے تمثیل ہیں۔ کہانی میں فلقا مس وفت کی تمثیل ہے۔ جس طرح گھڑی کی سوئیاں جھوٹی بڑی ہوتی ہیں اسی طرح فلقا مس کا ایک ہاتھ جھوٹا اور دوسرا بڑا ہے۔ محترم خود افسانہ نگار ہے جو مورخ کی حیثیت سے ہماری



تہذیب کے عہد بہ عہد ارتقاء کی تاریخ رقم کر رہا ہے۔ کہانی میں ہمارا قدیم آریائی تہذیب کا علمبردار ہے۔ جس کی نظام معاشرت سے ہما ذات کی تقسیم پیشہ اور علم و فن کی بنیاد پر ہونے لگی۔ حالانکہ یعنی آریہ کی آمد سے قبل معاشرہ مہا ذات کی تقسیم نہیں تھی۔ پوری انسانیت ایک مضبوط ڈوری میں بندھی ہوئی تھی لیکن آریوں نے اگر اس غیر منقسم برادری کو مختلف ذات برادریوں میں تقسیم کر دیا اور ایک نئے نظام معاشرت کی بنیاد ڈالی ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”صبح ہمارا سردار جبارانہ بیدار کیا جو بھلا آدمی

نقا۔ اس نے ہمیں بتایا کہ پہاڑ کے دامن میں دور دور

نک جو زمین بھلی ہے وہ قبیلہ کی ہے۔ اور وہ قبیلہ

کا سردار ہے۔ پھر اس نے حکم دیا کہ ہمیں اپنے اپنے

کام پر لگ جانا چاہئے۔ کھار بزننا بنائے گا۔ معمار

مکان بنائے گا۔ سنار گھنے بنائے گا، لہوار اوزار

بنائے گا؛ چمار جوئے اور کسان کھیتی کرے گا۔ ترکان

مکان کی کھڑکیاں اور دروازے بنائے گا۔ بنیا کھانے

پینے کا سامان رکھے گا جسے ہم اپنی محنت کے بدلے لے

سکیں گے۔ پروہت پیدائشی اور موت کے وقت

رسوم ادا کرے گا۔ اور ہم سب اس کے حکم کے پابند رہیں

گے کہ وہ ہمارا سردار ہے۔۔۔۔۔“

اسی طرح آریوں نے اپنی حکومت کو صبح ڈھنگ سے چلانے کے لئے لوگوں کو ان کے  
 بیٹہ، علم اور فن کے لحاظ سے ذات کی تقسیم کردی اور صدیوں اسی طرح حکومت کرتے  
 رہے کہ ملک میں دوسرا بڑا انقلاب اسی وقت آیا جب یہاں مسلمان وارد ہوئے۔  
 مسلمانوں کا ورود بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ مسلمان سب سے پہلے تجارت کی غرض  
 سے آئے تھے اور اپنے کاروبار و تجارت کو فروغ دے رہے تھے کہ ان کے ایک سمندری  
 بیڑے جس میں ان کا اسباب تجارت اور ان کے رشتہ دار تھے۔ کو اس ملک کے ایک  
 قبیلے کے سردار کی ایما پر لوٹ گیا۔ مسلمانوں نے اس لوٹے ہوئے قافلے کی اطلاع  
 اپنے موجودہ خلیفہ کو دی اور خلیفہ نے اس لئے ہوئے قافلے کے اسباب و مال  
 اور قیدی بنائے گئے رشتہ داروں کی تحفظ کے لئے محمد بن قاسم کی قیادت میں ایک  
 لشکر بھیجا۔ یہ بھی روایت ہے کہ قبائلی سرداروں میں سے ایک سردار جو اپنے عزیز  
 سردار سے بدلہ لینا چاہتا تھا۔ اس نے بھی مسلمانوں کو بلاوا بھیجا۔ حقیقت چاہے  
 جو ہو یہاں بحث کہانی میں مسلمانوں کے ساتھ پیرل کمار کا آنا اسی سردار کی  
 طرف اشارہ ہے۔ اسی طرح مسلمانوں نے آکر ایک نئے حکومت کی بنیاد رکھنے  
 طرز زندگی اور نئی تہذیب و ثقافت سے یہاں کے عوام کو مرعوب کیا سر بندر پر کاشی  
 نے مسلمانوں کی آمد کا بہت ہی خوبصورت نقشہ کھینچا ہے :

”.... وہاں میں نے دیکھا۔ مانع قبیلہ کے

سردار کے ساتھ کھڑا فلغار سن، بڑے انداز سے

بات چیت میں مشغول تھا۔ بات چیت کا نتیجہ جلد ہی

برآمد ہوا۔ ہمارے سردار جبار (جو بڑا بھلا آدمی تھا)  
 کا سر قلم کر دینے کا حکم ہوا۔ اور ہم سب نا تجربہ بچوں کے غلام  
 بنا کر چھوڑ دیئے گئے۔ مگر چھوڑنے سے پہلے ہم سب کے جوئے  
 داغ دیئے گئے۔ تاکہ پہچانے جا سکیں۔ اور قانع قبیلے  
 کے لوگ ہمارے گھروں کے اندر گھس گھس کر ہمارے  
 دلوں، دیوناؤں کی مورتیوں کو تعجب سے دیکھنے لگے۔

مندرجہ بالا حصہ میں جو تر دافنے سے مراد مذہب کی بنیاد پر ذات کی تفریق۔  
 یعنی مسلمانوں کی آمد کے بعد معاشرہ میں ایک نئی تبدیلی آئی۔ ہم مذہب اور دھرم پر بند  
 مسلمان اور عیسائی کے خاندانوں میں تقسیم ہو گئے۔ کہانی چونکہ انگریزوں کے زمانے  
 میں بیان ہو رہی ہے جس کا ذکر ابتدا میں ہی آچکا ہے اسی لئے سریندر پرکاش  
 نے انگریزوں کی آمد کے واقعات و حالات فلمندنیچا کر کے فارین کو آزادی دیدی ہے  
 کہ وہ اپنے طور پر اس میں انگریزوں کی آمد کی کہانی کا اضافہ کر لیں۔

ملک آزاد ہوا اور ہمیں انگریزوں کی غلامی سے آزادی ملی۔ لیکن اس آزادی  
 کی خوشی میں غم کا پہلو بھی موجود تھا کہ ملک دو حصوں میں تقسیم ہو گیا۔ ہندوستان میں  
 مسلمانوں کی آمد ہی بالواسطہ طور پر قیام پاکستان کا سبب بنی۔ اور یہیں سے  
 معاشرہ کا زوال شروع ہو گیا۔ باہمی ربط و ضبط ختم ہونے لگے۔ مذہبی تعصبات

جے حد بڑھ گئے۔ سماج میں ذات برادری کے نام قتل و خون اور غارتگری شروع ہو گئی۔ قدریہا پامال ہونے لگیں۔ دھوکہ، فریب اور ظلم و نصائدات سماج کا حصہ بنا گئے۔ کہانی میں راوی کا یہ بیان کہ ”میں نے تو سنیں دھائی دھائی دھائی کی وہ آوازیں۔ جو شاید دور شہر میں گولی چلنے کی وجہ سے بلند ہوئی تھیں۔ سماج میں جنگ و جدال، منافرت کی عکاسی کرنے کے بعد کہانی میں بنگلہ دیشی کے بننے کے واقعات و حادثات کو فلمیہ کیا گیا ہے۔ تیار قبیلہ کی بیٹی سے جنٹلا سے پشاور قبیلہ کے سردار کی شادی مخلوط تہذیب کی طرف اشارہ ہے۔ جس کی تقسیم پہلی بار ۱۹۴۷ء میں ہوئی۔ پھر بیت دلوں تک لوگ اسی حالت میں رہے۔ لیکن تغیر و تبدل کا سلسلہ یہیں نہیں رکھا۔ ابھی برصغیر یعنی ”جنورہ الزہم“ پہلی تقسیم کے مصائب و آلام پھیل رہا تھا کہ ۱۹۴۷ء میں دوسری تبدیلی رونما ہوئی۔ جنورہ الزہم کو دوسری تقسیم کا غم جھیلنا پڑ گیا۔ جنتاں کے بیٹے جس کی سبب حامد مرزا سے ملتی جلتی نفی کا اپنے ہی باپ کی قتل کے بعد حکمرانی کی باگ ڈور سنبھالنا بنگلہ دیشی کے قیام کی طرف واضح اشارہ ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”اس دوران ہم نے بڑے بڑے مندر بنائے اور  
ان میں من پسند دیوی دیوتاؤں کی مورنیاں تنہا بیت  
کیں۔ ہماری عورتوں نے کئی بچے جنم دیے۔ اور پھر ہماری  
زمیناں ان بچوں میں تقسیم ہو گئی۔ ہم سب تڑپ ہو گئے  
اور نئی زمین کی تلاش میں نکلنے کے لئے تیار ہوا کرتے

لگے کہ حامد مرزا نے سردار بٹا را کو موقع پا کر قتل کر دیا۔  
 اور اپنی لہو میں لت پت تلوار اپنی ماں جنناں کے قدموں  
 میں رکھ کر کہا

میں نے تیری عصمت درمی کا بدلہ لے لیا ہے  
 آشیر واد دے، ” اے

کہانی میں کنواں جو دلدل سے اٹا ہوا ہے۔ ہمارے ماضی کا تمثیل سے جس میں دو  
 ہزار سالوں سے زائد کے واقعات و حادثات پوشیدہ ہیں۔ کہانی عہد بہ عہد بنی نوع  
 انسان کی تہذیبی ارتقا کی دستاویز ہے۔ وقت نے ہمیں اور ہماری تہذیب کو مختلف  
 قبیلوں، مذہبوں، بیٹھوں، رنگوں اور نسلوں میں تقسیم کر دیا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں  
 سریندر پرکاش نے کہانی میں بیانیہ پرہیز پر گرفت کے باعث ہندوستان کے عہد بہ  
 عہد ارتقا اور ملک کی تقسیم کی تاریخ مرتب کر دی ہے۔

مجموعہ کی آخری کہانی ” جھوڑا ہوا شہر“ ہے۔ جس کا بنیادی موضوع جد پر معائنہ  
 کی زوال آمدگی ہے۔ کہانی نہایت ہی گنجلک اور پیچیدہ ہے۔ جس میں بڑے واقعہ کو



ان قصوں میں کوئی صورت حال بیان نہیں ہوئی ہے بلکہ دونوں حصے مختلف مسئلے کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل سریندر پرکاش افسانے کی فنی تنظیم کے بجائے ہمارے معاشرہ میں دہشت پسندی کے خوف سے لڑاؤ انسان اور اس کے مسائل کی کثرت اور پیچیدگی کو اس اصل شکل میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جو خود ایک فن ہے۔

کہانی میں سینما کی اسکرین پر نظر کئے ہوئے واقعات و حادثات کو اثر کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ اور راوی جو سامع بھی ہے مسائل کی کثرت کو اس اسکرین پر دیکھتا ہے اور من و عن ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ کہانی میں ذاتی زندگی کی تنہائی، وجود کا احساس، رشتوں کا زوال، معاشرہ میں پھیلی آہی عناد، قتل و خون، دہشت و بربریت اور دہشت گردی کا خوف اور اس خوف کی وجہ سے شہر چھوڑ کر بھاگتے ہوئے انسان کا بیان سریندر پرکاش اپنے مخصوص پیرایہ بیان میں نامزدی علامات کے سہارے بیان کیا ہے۔ کہانی میں اس وقت تک یہ معلوم نہ ہونا کہ آیا راوی فلموں میں دیکھے ہوئے واقعات و حادثات کو بیان کر رہا ہے یا پھر زندگی میں رونا ہونے والے مسائل و کیفیات کی ترجمانی کر رہا ہے۔ آخری وقت تک قائم رہتا ہے۔ اور افسانہ نگار بہ بیان دیکر ہمیں متغیر اور تجسس کو دیتے کڑے

(”اب بیان عجیب نماشہ ہوا، کچھ تہ نہ جلد کہ ہم سینما

ہاوس میں گھس گئے اور فلم دیکھ رہے ہیں یا باہر سڑک پر

گھوم رہے ہیں“)

اس طرح دیکھتے ہیں کہ افسانہ نگار کہانی میں تجسس و تخیل پیدا کرنے کے لئے  
 سینما کی تکنیک اور شعور کی اور کی تکنیک کو غلط مسلط کر دیا ہے۔ اور اسی کے ذریعہ  
 معاشرہ کی بے چینی، اجنبیت، اور حادثات کو کائنات میں اور سماج کو بہت فحش اسلوب  
 سے پیش کیا ہے۔ کہانی میں غالباً ہمارے جدید معاشرہ کا عکاس ہے۔ اور  
 ٹرک پر جاتے ہوئے لوگ، دہشت گردی کے خوف سے ہجرت کرنی ہوئی انسانیت کی طرف  
 اشارہ، اور راوی کو ٹرک میں سوار لوگوں کو نہ پہچانتا جو اسی کے اپنے ہی خاندان  
 کے افراد ہیں رشتوں کے زوال اور سماج کے بے حس کی طرف واضح اشارہ ہمارے  
 جدید معاشرہ کا آج بہت بڑا المیہ ہے۔ یہ کہ ہم معاشرہ سے کٹ کر تنہا دیکھتا اپنے  
 گھروں میں بند زندگی گزارنے لگے۔ نہ بیرونی کی آواز سے چونکتے ہیں اور نہ ہی رشتہ داروں  
 کی صداؤں پر لبیک کہتے ہیں۔ معاشرہ کے اس زوال پذیری کو یہ حصہ پیش کرتا ہے :-

”بند کرو یہ شور! کچھ شریف لوگ اندر کروں

میں سوئے ہوئے ہیں آپ لوگوں کو یوں جلانے کا کیا

حقا پتی ہے؟ تم ایک بار اس شہر کو چھوڑ چکے

ہر اپنے وقتوں میں تم نے ایک غالب بنایا۔ اسے

ہم نے بھاڑ رکھا ہے۔ اب جو وہ گدلا گیا یا خراب

ہو گیا تو ہم جائیں! تم بار بار یہاں کیوں آئے

میرے؟ اور یوں کیوں رونے چہنچہ ہو۔ جو ہونا

نفا سو ہو چکا۔ آج یہاں ایک ایسا آدمی آیا ہوا



ہے۔ جیسی کی اپنی زمین دھنس چکی ہے۔ اور اسی

کے غم کا بھی خیال کروئے

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ تو آباد دانی معاشرہ کے لوگ کسی طرح ایک دوسرے

سے بیگانہ ہیں۔ نہ انھیں کسی کے غم سے مطلب ہے اور نہ خوشی سے سرکار ہر آدمی

اپنی دنیا میں محو خواب ہے۔ کسی کا کوئی پرمانہ حال نہیں ہے۔

مَآبِ پَنجَم

سرسید پر کاش کے نئے افسانے  
( باز گوئی کے بعد مختلف رسائل میں شائع ہوئے )

سریندر پرکاش اردو ادب کے آسمان افسانہ کا وہ تابندہ ستارہ ہے جو تقریباً چار دہائیوں سے افسانوی افق پر اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ روشن ہے۔ اس کے افسانوں میں فن و تکنیک کی جدت ہر دور میں دیکھی جاسکتی ہے۔ انہوں نے ابتدائی علامت، تمثیل و اسطور سے اپنی کہانیوں کو مرقع و مسجع کیا۔ لیکن یہ تجربات دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم سے لے کر ”بازگوئی“ تک ہی نظر آتے ہیں۔ بازگوئی کے بعد ان کی کہانیوں نے عصری تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ایک نئی کروٹ لی۔ یعنی سریندر پرکاش کی کہانیاں مابعد جدید افسانوی طرز پر تخلیق ہونے لگیں۔ حالانکہ اس کی بازگشت ان کے تیسرے افسانوی مجموعے ”بازگوئی“ میں بھی سنائی دیتی ہے۔ لیکن یہاں اس کی لے دھیمی اور سست ہے۔ بازگوئی کے بعد یہ آواز بہت تیز ہو گئی ہے۔ مابعد جدید افسانوں میں علامت، اسطور اور تمثیل کے بجائے سیدھے سادے بیانیہ انداز میں کہانی کہنے پر زور دیا جانے لگا۔ سریندر پرکاش کی یہ کہانیاں اسی سادہ حقیقت پسند بیانیہ انداز میں تخلیق ہوئی ہیں۔ بازگوئی کے بعد کی کہانیوں میں افسانہ کا روایتی تصور پلاٹ، کردار، جزئیات اور کلائمکس وغیرہ کے فنی انضباط کا احتیاط نظر آتا ہے۔ بازگوئی کے بعد کی بیس تر کہانیاں سریندر پرکاش کے اوپر نگے اس الزام کی تردید کرتی ہیں کہ وہ پلاٹ کی کہانی نہیں لکھ سکتے۔ ان کی کہانیوں میں کرداروں کے مسخ شدہ چہرے نظر آتے ہیں، ان کے

افسانے قاری کی گرفت میں آسانی سے نہیں آتے۔ یا ان کی کہانیوں کی تفہیم و تشریح ممکن نہیں۔ باز توئی کے بعد کہانیاں جو دستیاب ہو سکی ہیں، ان میں بیشتر کہانیاں افسانہ نگاری کے روایتی فن کی پابند ہیں۔

جنوری ۱۹۶۱ء میں سریندر پرکاش کی کہانی بہ عنوان ”ایک اور ملاقات آجکل“ میں شائع ہوئی جس کا بنیادی موضوع ”معاشرے کے متوسط طبقہ کی جنسی بے راہ روی“ ہے۔ اس میں افسانہ نگار نے ماہر نفسیات کی طرح انسانی نفسیات کا مطالعہ بہت خوبصورت انداز میں کیا ہے۔ انسان کی جنسی خواہش اس کی مخصوص عمر میں نمایاں طور پر بیدار ہوتی ہے اور اس کے اندر بدن کی خواہش بڑھنے لگتی ہے۔ جسکی شدت اسے عموماً ذات کو رشتوں کی حرمت و پاکیزگی کی تمیز سے گریز سکھاتی ہے۔ یہ کہانی اسی جنسی شدت اور جسمانی خواہش کی کہانی ہے۔ کہانی میں شری کا کردار مرکزی کردار ہے۔ اور کہانی سیدھے سادے بیانہ انداز میں تخلیق ہوئی ہے۔ جس میں راوی اپنے دوست شری اور اس کے اندر جنسی ہیجان کو بہت خوبصورتی کے ساتھ پیش کر رہا ہے۔ کہانی میں بظاہر تو ہجرت کے بعد کے معاشرے کی جنسی کج روی کو بیان کیا گیا ہے لیکن یہ برے وجود انسانی کی جنسی جبلت کی عکاسی کرتی ہے۔ اس میں شری کے علاوہ اور بھی بہت سارے کردار ہیں جو شری ہی جیسے افعال و اعمال کے مرتکب ہوتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً شری کے والد کیسے اس اور ان کی بچپن کی معشوقہ ویراں والی، ان کا اور اس کی ماں راج رانی اور ان کا ماؤ ادھیڑ عمر پریمی ورمابی جو پیشہ سے وکیل ہیں۔ سب کے سب جنسی تعلق کی ایک مخصوص قسم کی مدت تک بالکل ایک ہی طرح عمل کرتے ہیں۔

کہانی کے بالکل آغاز ہی میں سریندر پرکاش نے شری کے اندرون میں اٹھ رہے

جنسی بے قراری اور بدن کی چاہت کو پیش کیا ہے۔ اسکا جو حقیقت میں تو شری کی بیانتا ہے لیکن وہ دریا بھی سے اپنی جنسی پیاس بجھاتی ہے۔ جس کے متعلق شری کو بھی جانکاری ہے۔ لیکن دونوں ایک ساتھ شوہر بیوی کی مشیت سے رہ رہے ہیں۔ شری اسکا کی تذبذب کی خاطر اس کے سامنے ہی ایک چروپاٹے سے مباشرت کرتا ہے اور اپنی نفسانی خواہش کی تکمیل کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”.... وہ اپنی بیوی کو اذیتیں پہنچا کر مرست

محسوس کرتا ہے اور ایک بار تو اس نے اسکا کو ذلیل

کرنے کے لیے اس کی نظروں کے سامنے ہی ایکسچوہاٹ

کے....“ لے

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ انسان کی جنسی شدت ایک طرف تو خاطر خواہ جسم کی عدم موجودگی میں جانوروں تک سے مباشرت کرنے پر اسکا تہیہ ہے تو دوسری طرف انسان اسکا کی شدت میں اندھا ہو کر عمر کا بھی لحاظ نہیں کرتا۔ اور اپنی عمر سے زیادہ یا کم عمر کے لوگوں سے جسمانی رشتہ جوڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کہانی کے بیشتر کردار اسی جنسی آگ میں جھلس رہے ہیں اور جنسیاتی مریض نظر آ رہے ہیں۔

کہانی بنیادی طور پر تو جدید معاشرے کے متوسط طبقے کی جنسی کجروی پر مشتمل ہے لیکن یہ جنسی کجروی آج ہمارے معاشرے میں کوئی خاص بات نہیں ہے۔ یہ روایت زمانہ قدیم سے چلی آ رہی ہے۔ انسانی فطرت میں جنسی جبلت عہد آفرینش

سے ہی موجود ہے جس کی شکلیں مختلف زمانوں میں مختلف نوعیتوں میں نمودار ہوتی رہی ہیں۔ سرنیدر پرمکاش سے قبل سجاد میدریلدرم، حسن عسکری، عصمت چغتائی اور سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں ہی جنسی امد اس کی شدت امد بدن کی واپس کے تجربے نظر آتے ہیں۔ حالانکہ منٹو کے ایک افسانے "بھندے" کو چھوڑ کر مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے یہاں جنسی موضوعات کا تجربہ سرنیدر پرمکاش سے مختلف ہے۔ بھندے میں منٹو نے جنسی کجروی کا یہی تجربہ پیش کیا ہے جو ایک امد ملاقات میں نظر آتا ہے۔

جدید معاشرے میں اخلاقی قدروں اور رشتوں کے زوال کا یہ عالم ہے کہ اس میں انسان اپنی جنسی خواہش کی تکمیل کے لیے اپنی ماں کی مہر کی عورت سے ہی جسمانی تعلق قائم کرنے کو باعث مار نہیں سمجھتا۔ ورنہ کیا ضرورت تھی کہ شری راج رانی جو اس کی عمر سے کہیں زیادہ عمر کی عورت ہے اور اس کی بیوی کی ماں ہے، کے ساتھ مباشرت کرتا۔ امد پھر اس ماں کی بیٹی کے ساتھ شادی کرتا۔ امد راج رانی اپنے بیٹے کی عمر کے بڑے سے جسمانی رشتہ جوڑتی اور اس کا اپنے باپ کی عمر کے وکیل درما جی کے ساتھ رنگ ریاں مناتی۔ اور شری کے والد کیسر داس اپنی چھوٹی ہوئی محبوبہ، جو س زمانے میں ملٹری آفیسر سے شادی کر چکی ہے، اور اپنے شوہر کے مرنے کے بعد عہد منجینی میں بدنی رشتہ استوار کرتی ہے۔ سرنیدر پرمکاش نے اس سیدھی ساوی بیانہ کہانی میں ہی اپنے غموض اشارے امد کنایے کے ذریعہ جہان معنی پیدا کر دیا ہے۔ وہ کہانی کے جن جن حصوں میں جنسی شدت امد جسمانی قربت کا ذکر کرتے ہیں، براہ راست تکلم کے بجائے بالواسطہ انداز گفتار اختیار کرتے ہیں۔ شری کے والد کیسر داس اور ان کی محبوبہ ویرا والی کی جسمانی قربت کی طرف یوں اشارہ کرتے ہیں:

”اس کے والد ریٹائر ہو گئے ہیں اور حصار ضلع  
 میں انہیں کاشتکاری کے لیے زمین ملا کر ہو گئی ہے۔  
 وہیں کھیتی باڑی کرتے ہیں اور لطف کی بات  
 یہ ہے کہ وہیں والی کے ملٹری آفیسر شوہر کو بھی وہیں  
 زمین ملا کر ہوئی تھی۔ وہ تو چند ماہ بعد ہی اچا  
 ہیضہ کا شکار ہو گیا۔ اب وہیں والی ہی کھیتی باڑی  
 سنبھالتی ہے۔ شری کی والدہ کا بھی انتقال ہو گیا ہے اور  
 اب کیسر اس اور وہیں والی قریباً خاوند بیوی ہیں  
 طرح رہتے ہیں اور وہیں والی کے بچے جو کہ اب شادی  
 شدہ ہیں اور ملٹری میں نوکری کرتے ہیں، کیسر اس  
 کو چاچا جی کہہ کر خطاب کرتے ہیں،“ لے

کہانی کا مرکزی کردار شری جو ایک وقت ان کا اور اس کی ماں راج رانی کے بدن میں  
 جنسی کشش کو دیکھ کر مبہوت ہو جاتا ہے اور دونوں کے ساتھ اپنی جنسی جھوٹ کو مٹاتا ہے  
 کہانی میں راج رانی کے ساتھ جسمانی تعلق کی طرف سرنیدریر کا شانے نہایت مبہم انداز میں  
 اشارہ کیا ہے۔ راوی کے ٹھہر کی چابی شری اس سے لے لیتا ہے اور روزانہ راج رانی وہاں  
 پہنچتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کے جسموں سے کھلتے ہیں۔ اور راج رانی کو بھی اپنے ضعیف  
 شوہر سے جنسی طمانیت حاصل نہیں ہوتی اور شری کو بھی اس عمر میں جنس کی شدت سے

بڑھی عورت کے جسم کے اندر کشش دیکھ کر اس کی طرف راغب کر دیا ہے۔ دونوں کے مابین جسمانی تعلق اس جنسی اور جسمانی خواہش کا ہی نتیجہ ہے۔

شری سے اسکا کی رہبرستی شادی اور شادی کے بعد اسکا اور شری میں قطع تعلق اور ورجی کے ساتھ اسکا کا لہذا جانا بھی بدن کی جاہت اور جنسی ہیجان کے باعث ان دونوں میں غلط تعلق کی طرف واضح اشارہ ہے۔ اسکا جو شادی سے پہلے شری کے بجائے ورجی سے محبت کرتی تھی اور جنسی شدت کی وجہ سے ان سے جسمانی تعلق قائم کر چکی تھی، اس کے نتیجے میں شری کی بیوی بظاہر تو شری کے بیٹے کو جنم دیتی ہے لیکن وہ رد کا ورجی سے ملتا جلتا ہے۔ یہاں سے اس کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

”ورجی میں جانتا ہوں کہ آپ اور ان کا ایک  
دوسرے کو چاہتے ہیں۔ یہ بچہ بھی آپ کا ہے جسے  
میں اپنے بچے کی طرح پیار کرتا رہا ہوں۔ میں آپ  
دونوں کے بیچ اور ہنسی آنا چاہتا! یہ کہہ کر شری  
اٹھا اور کہنے لگا ”آؤ بچے چلیں تم اس واقعہ  
کے تواہ ہو۔“

انسان میں جنسی شدت اور بدن کی جاہت ایک مخصوص عمر میں بڑھ جاتی ہے۔ اس مخصوص عمر میں اسے جنسی کی اس شدت کے سبب اس کی تسکین کا سامان فراہم کرنے کے جتن کرنے پڑتے ہیں اور اس میں فرد کسی بھی طرح کی مفاہمت



کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ کہانی کے شروع میں الکائی ماں شری کے ساتھ رہتی ہے مگر پھر اپنی بیٹی کی اس سے شادی پر تیار ہی ہو جاتی ہے اور الکا جو اسے چھوڑ کر ورجی کے ساتھ لندن چلی گئی تھی اب اپنی ادھیڑ عمر میں پھر شری کے ساتھ اسی پریم کٹیر میں رہنے آ جاتی ہے جس میں اس کی ماں شری کے ساتھ رہا کرتی تھی۔ ملاحظہ ہو یہ امتباسی:

” مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ وہ دونوں اب

بھی پریم کٹیر ہی میں رہ رہے تھے۔ ہم دونوں نے  
وہیں الکا کے ساتھ ٹھکانا لگایا اور معلوم ہوا کہ اب  
پریم کٹیر میں ان کے علاوہ اور کوئی نہیں رہتا۔  
سب مر گئے۔ نہ بچے جراث ہوئی کہ پوچھتا۔ الکا  
کب لندن سے واپس آئی اور ان کا دوبارہ ملن  
کیسے ہوا؟ اور نہ ہی اس نے کچھ بتایا۔ ہاں جب  
وہ مجھے سڑک تک چھوڑنے آیا تو چلتے چلتے رک گیا  
اپنے دونوں ہاتھ میرے دونوں کندھے پر رکھے اور  
قدرے مسکرایا اور کہنے لگا۔

”بچے، اگر تیرے بھائی کے پاس یہ جسم بھی نہ  
ہوتا تو وہ بھوکا ہی مر گیا ہوتا۔“

اسی اقتباس کے آخری جملے کہانی کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہیں۔ تو یا سہی  
 کا جسم ہی ان کے لیے رزقِ ابد و زندگی کا سبب ہے۔ اور یہ وہ موضوع ہے جس پر اردو  
 میں شاید کوئی کہانی نہیں لکھی گئی۔ اسی کہانی میں کئی اور چھوٹی چھوٹی باتیں  
 آئی ہیں جن کی تفصیل تجزیے میں پیش نہیں کی گئی ہے اسی لیے کہ ان میں سے پیش  
 تر کا تعلق زبان اور کہانی کی بانٹ سے ہے اور وہ واقعہ میں تاثر کے امانے امد کہان  
 پن کو باقی رکھنے کے لیے دلئی گئی ہیں۔ کہانی میں واقعات کی تنظیم نہایت  
 ہی فنکارانہ طور پر کی گئی ہے بعض ٹکڑے کردار کی نفسیات اور جذبات نگاری  
 کو پیش کرنے میں نہایت کامیاب ہیں۔ اسی کہانی کی ایک خوبی اس کی زبان  
 بھی ہے۔ یعنی کہانی کو کہانی کی ہی زبان میں لکھنے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ  
 اس کا کہانی پن ہے جو شروع سے آخر تک قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں  
 رکھتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ کہانی ہر تاثر اور فوری بھورت ہے۔

”بالکئی“ فرقہ وارانہ منافرت اور پاکستان سے ہجرت کر کے آئے ہوئے ہندوؤں  
 کے بسنے کی کہانی ہے۔ سریندر پرکاش کی یہ کہانی رسالہ ”ماہنامہ ایوان اردو“ مئی  
 ۱۹۹۳ء کے شمارے میں شائع ہوئی۔ یہ کہانی کرشن چندر کے امانے ”بالکئی“ کی  
 روایت کی اگلی کردی معلوم ہوتی ہے۔ کہانی کے نیچے امانہ نگار نے یہ لکھ کر کہ  
 ”کرشن چندر کی یاد میں“ بالکئی کی روایت کی تقلید کی ہے۔ کرشن چندر نے بالکئی

کے عنوان سے جو کہانی تخلیق کی تھی اس کا موضوع ہر صغیر کی تقسیم آمد اس تقسیم سے پیدا ہونے والا قتل و فون آمد فرقہ دارانہ فساد تھا۔ جبکہ سرنیدر ہر کاشی کی بالکنی تقسیم کے بعد پاکستان سے ہجرت کر کے آئے مہاجروں کے ازسرنو اور کارزار حیات میں ان کی فعال شمولیت اور معاشرہ میں مذہبی فرقہ واریت کا فون تماشہ ہے۔ کہانی چھ مختلف مسنیں کے واقعات کے بیان پر مشتمل ہے جس میں واقعات کی تنظیم زمانی تسلسل کے ساتھ کی گئی ہے۔ کہانی میں پاکستان سے ہجرت کر کے آئے ہوئے ایک ہندو خاندان کے ہندوستان میں سکونت اختیار کرنے اور سماج میں گھل مل جانے اور مسئلہ روزگار سے نجات پانر خوش و فرم زندگی تزارنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے مختلف واقعات و حادثات کو منطقی ربط کے ساتھ پیش کیا ہے اگر کہانی سے کسی ایک واقعہ کو بھی نکال دیں تو اس کا صن مروح ہو جائے گا۔ اس کہانی میں سرنیدر ہر کاشی نے اپنے مخصوص علامتی اور تشبیلی انداز کو ترک کر دیا ہے۔ آمد اپنی افسانوی روایت کی پاسداری کی ہے۔ انہوں نے اس کہانی کے سیدھے سادے بیانیہ اسلوب اور روایتی تکنیک کے التزام سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ اردو ادب کی افسانوی دنیا کے ان افسانہ نگاروں میں ہیں جو نہ صرف یہ کہ علامتی، تجریدی اور تشبیلی کہانی ہی لکھ سکتے ہیں بلکہ روایتی بیانیہ تکنیک میں بھی کامیاب کہانیاں لکھ سکتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ بالکنی میں مہاجروں کے ہندوستان میں قیام اور ان کے سماجی مقام کی تفصیل پیش کی گئی ہے، لہذا اس کے واقعات سیدھے سادے بیانیہ انداز میں زماں و مکاں کی قید کے ساتھ پیش ہواں ہیں۔

۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہوا اور ملک مذہبی عقائد کی بنیاد پر دو حصوں میں تقسیم ہو گیا۔ جس کے نتیجہ میں مسلمانوں کو اسلامی حکومت کی شکل میں پاکستان ملا۔ پاکستان بننے کے بعد ملک میں افراتفری، انتشار اور مذہبی خلفشار چاروں طرف پھیل گیا۔ ملک کا ہر حصہ فرقہ وارانہ منار کی آگ میں جھلسنے لگا۔ چاروں طرف قتل و خون، فارتگری مذہبی بنیاد پر شروع ہو گئی۔ پاکستان میں چونکہ مسلمانوں کی اکثریت تھی، وہاں ہندوستانی ظلم و تشدد کے ردِ عمل کے طور پر ہندوؤں پر مصائبِ آلام کا متاثر ہوا۔ دونوں ملکوں کے مابین انسانیت کی تقسیم مذہبی امتیاز کے ساقہ ہوئی۔ عورتوں کے ساقہ زنا بالجبر جیسی مذموم حرکت ہوئی۔ بچوں کے سروں کو قلم کیا گیا۔ انسانیت کراہی۔ دونوں ملکوں کے مابین لوگ انسانی لاشوں اور اجڑے ہوئے اثاثوں کو اپنے کاندھوں پر بے ہوئے ایک ملک سے دوسرے ملک ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے۔ سماج میں یہ جتنے بھی تماشے ہوئے اس میں یہاں کے بولے بالے عوام کا کوئی قصور نہیں تھا بلکہ ہمارے ملک کے سیاسی رہنماؤں نے اپنے ذاتی مفاد کی خاطر یہ سارے کھیل کھیلے۔ ان تاثرات کے پس پشت حکمرانی کا ہاتھ کارفرما تھا۔ ملک کے رہنماؤں نے ہمیشہ اپنی سیاست کا دوکان کی بنیاد انسان لاشوں پر ہی رکھی ہے۔ ۱۹۴۷ء میں بھی تقسیم انہیں سیاستدانوں کی کرشمہ سازی کا نتیجہ تھی کہانی میں پاکستان سے ہجرت کر کے آئے ہوئے ایک ہندو خاندان کے قیام میں ہندوستان کے مشہور شہر ممبئی کے ایک مسلمان کا تعاون اور اس ہندو خاندان کے سرپرست کا اپنے مسلمان نم گسار دین گدے یہ کہنا کہ ہم جو ہندوستان صحیح سلامت پہنچ گئے اس میں ایک مسلمان شیخ محمد شفیع نے میری مدد فرمائی۔ ملاحظہ ہو وہ اثنباس:

”چائے ختم ہو گئی، دین محمد نے خالی ٹملاس  
 لٹسٹری میں رکھا، اجازت لی اور جانے لگا۔ جانے  
 جاتے رک گیا۔ بھرائی ہوئی آواز میں بولا: ”ایک  
 بات پوچھو؟“

”فرمائیے۔“ بالو جی نے سنجیدہ ہو کر کہا۔  
 ”پتوڑوں کو مسلمانوں سے کوئی شکایت ہے؟“  
 دین محمد نے پوچھا۔

”مسلمانوں سے نہیں، سیاستدانوں سے ہے؟“

بالو جی نے جواب دیا: ”

لبانی میں راوی نے اپنے خاندان کے پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان کے  
 ایک شہر بمبئی میں سکونت پذیر ہونے کے واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان  
 کیا ہے۔ جب اس کا خاندان ہندوستان پہنچا تو ان لوگوں کو ایک مسلمان دین محمد  
 نے بغیر اس تفریق کے کہ مہاجرین ایک غیر مسلم اور دوسرے مذہب کا ماننے والا خاندان  
 ہے، اپنی رہنے کو جگہ دی اور کاروبار میں شریک کیا۔ اور ہندوستانی معاشرہ  
 ایک بار پھر مفلوط نظریات و تعصبات کا گہوارہ بن گیا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ہر  
 تخریب کے بعد تعمیر نظر آتی ہے یعنی ۱۹۴۷ء کے تخریبی دور کا خاتمہ ہوا اور ۱۹۵۷ء سے  
 ایک نئے تعمیری دور کا آغاز ہوا۔ یہاں ہندو مسلمان آپسی ربط و ضبط کے ساتھ ہر کو

زندگی گزارنے لگے۔ سریندر پرکاش نے اس حقہ میں جس پر شہداء درج ہے، پاکستان سے آئی ہوئی فیملی اور مقامی باشندے دین محمد کے خاندان میں آپسی محبت اور اس مہاجر خاندان کے کارزار حیات میں شرکت کو پیش کیا ہے۔ اس کے بعد مختلف سنیں کے تحت اس مہاجر خاندان کے ملک میں بسنے، اپنی تجارت کو فروغ دینے اور ملک میں امن و سکون کی تفصیل پیش کی ہے۔ لیکن یہ سکون و یگانگت کی فضا دیر تک قائم نہ رہ سکی۔ اور ۱۹۹۲ کے تحت ملک میں برہمتی ہرنی مذہبی منافرت اور پھر بابر مسجد کے انہدام کا جائگاہ واقعہ بیان ہوا ہے۔

ملک کی آزادی کے بعد ہندوستان سربراہوں کے اباد پر بہت سارے مسلمانوں نے ہجرت ہنسی کی۔ سیاستدانوں نے انہیں ان کی جان و مال کی صافقت اور ان کی مہارت گاہوں اور قبرستانوں کے تحفظ کا یقین دلایا تھا۔ دوسری طرف یہ مسلمان اپنے وطن عزیز سے بے پناہ محبت کرتے جس کی وجہ سے وہ یہ ملک چھوڑ کر ہنسی گئے۔ لیکن انہیں سیاستدانوں نے ان کی جان و مال، ان کی عمارت گاہوں اور قبرستانوں اور مذہبی تعمیرات کو نقصان پہنچانا شروع کیا۔ ۶ دسمبر ۱۹۹۲ء نے ہندوستان کی سیکولر حرکت کے کردار کو مہر مرچ کیا۔ یہ تاریخ ہندوستان تاریخ کا وہ سیاہ دن ہے جب مسلمانوں کے ایک عظیم درختے بابر مسجد کو سیاستدانوں نے اپنے ذاتی مفاد کے لیے کچھ اشیاء ہندو لوگوں اور فرقہ پسند عناصر کے جذبات کو بھڑکا کر منہدم کر دیا۔ بابر مسجد کا انہدام پورے ملک میں مذہبی منافرت اور فرقہ وارانہ فساد کا موجب بنا۔ مسلمانوں کی جان و مال خطرے میں پڑ گئی۔ ان کی عزت و آبرو سے کھلواڑ ہونا شروع ہو گیا۔ پورا ملک قتل و خون، آگ زنی کی پیٹ میں آ گیا۔ بسی جو ہندوستان کا بہت بڑا تجارتی

شہر ہے، جہاں عوام بغیر کسی مذہبی تفریق کے زندگی گزار رہے تھے، جس کی غفلت ہر لحاظ سے منفرد ہے، جو مختلف مذاہب کے لوگوں کو اپنی آغوش میں پروان چڑھا رہا تھا، وہ بھی اسی آگ میں جھلسنے لگا۔ اور یہ طوفان یہاں کے لوگوں کے چین و سکون کے خس و خاک کو اپنی رو میں بہا لے گیا۔ ۶ دسمبر ہندوستان کے سیکور کردار کے دامن پر ایک بد نما داغ کی طرح ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔ امنانہ نگار کا اصل مقصد بابری مسجد انہدام کے بعد فرقہ وارانہ مناد اور اس کے نتائج کو پیش کرنا تھا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”تجائی جان؟ وہ کُتیا۔ بی نے اپنی نظر میں

جن میں ہزاروں سوال تھے، اس کے چہرے پر فادیا۔

وہ پھر بولے ”وہ بات یہ ہے کہ ایودھیا میں بابری

مسجد منہدم کر دی گئی ہے، لوگوں میں برا غم و غصہ

ہے، معلوم نہیں کیا ہونے والا ہے۔۔“

میں تو جیسے دھمک سے رہ گیا۔ ایسے لگا جیسے

میرے اندر کئی بم ایک ساتھ پھٹ پڑے ہیں۔“

کہانی کے آخر میں سریندر پرکاش نے مذہبی تقہرات اور آپسی عناد کی ہیئت

ضمتہ حالت کو پیش کیا ہے۔ ایک مکان کی آواز دوسرے مکان میں نہ جانا، ٹیلیفون

کی دھنوں کا دبست ہونا اور اس میں کمپیوٹر کی یہ آواز کہ اس روٹ کی سبھی

لائیں ویست ہیں، کرپاکر کے تھوڑی دیر بعد خون کریں؛ دسینیہ دار“ معاشرے میں بڑھتی ہوئی دوری کا واضح اشارہ ہے۔ کہانی کا راوی افسانہ نگار نہیں ہے بلکہ مہاجر خاندان کا ایک فرد ہے جو معاشرے میں پہلی ہوئی اس بدامنی اور عناد کا گواہ ہے۔

۴ بعنوان ”جیل خانی“ سریندر پرکاش کا افسانہ آجکل مارچ ۱۹۹۷ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ کہانی ۱۶ حصوں پر مشتمل ہے۔ جس کے ابتدائی تین حصے خط کی تکنیک میں تحریر ہوئے ہیں۔ اسی کہانی میں سریندر پرکاش نے قدیم افسانوی روایت کی بازیابی کی ہے۔ اور اس روایت میں اپنی فنکارانہ صلاحیت سے جدت پیدا کی ہے۔ خط کی تکنیک کی بنیاد علامہ راشد الجھیری نے رکھی جس روایت کی تقلید میں سجاد حیدر یلدرم اور قاضی عبدالغفار نے بھی افسانے تحریر کیے۔ اسی روایت کی اگلی کڑی سریندر پرکاش کی یہ کہانی ”جیل خانی“ ہے جس کا بنیادی موضوع جمہوریت کا ارتقاء اور تقسیم ہند کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں اس کی ناگفتہ بہ حالت ہے۔ کہانی کا آغاز راوی کے بچپن کا ایک دوست جو انیسویں جیل، پاکستان میں قید ہے، سے ہوا ہے۔ جسے اس جرم کی پاداش میں مقید کیا گیا ہے جو اس نے کیا ہی نہیں لیکن اس کے گاؤں کا زمیندار صرف اس وجہ سے کہ یہ تعلیم یافتہ ہے، اس میں زندگی کی نئی بیداری آئی ہے، جو حکومت کے اسرار و رموز اور حقیقتوں سے بہرہ مند ہو چکا ہے، اسے ایک قتل کے معاملے میں پشاکر جیل بھیجا دیا ہے جہاں سے وہ اپنے دوست



کہانی کے راوی کو خط تحریر کرتا ہے جس میں پاکستان میں جمہوریت کے نام پر فوجی درندگی اور حکمرانوں کے انسانیت سوز اعمال و افعال کا بیان نظر آتا ہے۔ کہانی میں پاکستان میں جمہوریت آمد اس کے علم برداروں کی جودھراپٹ کے ذریعہ عوام پر کیے جا رہے مظالم اور جبر و تشدد کو بہت موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کا راوی جو مہاجر ہے اور پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان میں مقیم ہے اسے اس کے بچپن کا دوست گل شیر خاں جیل سے ہی خط لکھتا ہے کہ پاکستان کی حکومت عوام سے کس طرح کا سلوک کر رہی ہے۔ عدلیہ سے انصاف کی امید باقی نہیں رہی۔ خط ہی میں وہ ایک جھوٹات برسی کی بجی جو جسمانی طور پر تو بچی تھی لیکن چہرہ ان گنت جبریوں سے ضعیف لگتا تھا اور جس کے بال سفید اور سینے پر چھائیاں ڈھلکی ہوئی ہیں، کو خواب میں دیکھتا ہے اور خط میں اپنے دوست کو تحریر کر دیتا ہے۔ یہ بچی کوئی اور نہیں، دونوں ملکوں کی جمہوریت کی تمثیل ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ کہانی ۱۱ صفحوں پر مشتمل ہے جس کے ابتدائی تین حصے خط کی تکنیک میں تخلیق ہوئے ہیں۔ ان حصوں میں گل شیر خاں کے خطوط سے پاکستانی حکومت آمد جمہوریت کی خستہ حالی کی عکاسی ہوتی ہے لیکن اس خط میں ذکر خواب سے انسانہ نگار کا ذہن متحرک ہوتا ہے اور وہ جمہوریت کی ابتدائی تاریخ آمد اس کی پیدائش و نشوونما کے واقعات قلم بند کرنا شروع کر دیتا ہے۔ تقسیم کے بعد ایک نئے ملک کا وجود عمل میں آیا۔ جسے پاکستان کہتے ہیں۔ جس کا قیام اللہ اور اس کے رسولؐ کے نام پر عمل میں آیا تھا۔ آج اس سلطنت خدا داد کی حالت نہایت ہی ابتر ہے۔ یہاں کے عوام خاص کر وہ لوگ جو اسلام کے

نام پر ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان چلے گئے تھے آج بھی ہر میٹان و میٹان بے سرو سامانی اور عدم تحفظ کی زندگی گزار رہے ہیں۔ انہیں ہمیشہ جان و مال، عزت و حرمت کے تحفظ کا نقصان کا رہتا ہے۔ وہاں کے مقامی باشندے انہیں طرح طرح سے ستاتے رہتے ہیں۔ انہیں غیر کے دیار کا خوف ہمیشہ ستاتا رہتا ہے۔ ان کی آواز کو وہاں کی فوجی حکومت اپنی تانا شاہی سے دبا دیتی ہے۔ پھر بھی اگر وہ آواز اٹھاتے ہیں تو انہیں جان سے مار دیا جاتا ہے۔ وہاں کے مہاجروں میں حکومت کے دو غلے کردار کے خلاف غم و غصہ انتہائی صورت اختیار کر چکا ہے۔ وہاں کی جمہوری حکومت پر وہاں کے سرمایہ داروں، زمینداروں اور فوجوں کا تسلط ہے۔ جو اپنی دولت، شہرت، طاقت اور عہدوں سے انصاف کو بھی فرید لیتے ہیں۔ پاکستان کی عدلیہ بھی ان مجبوروں، بے گھروں، غریبوں اور مہاجروں کی آواز نہیں سنتی۔ کیونکہ عدلیہ کے اصول و ضوابط بھی یہ فوجی سیاستدار، زمیندار اور سرمایہ دار اپنی منشا کے مطابق مرتب کرتے ہیں۔ جس سے ملک میں افراط و تفریط اور طوائف الملکی کا ماحول پیدا ہو گیا ہے۔ کہانی میں ہندوستان سے ہجرت کر کے گئے مہاجروں اور وہاں کے مقامی مسلمانوں کے آپسی تعلقات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”... اس قیدی کا نام روشن علی ہے، وہ منلع مراد آباد سے اپنے گھر والوں کے ساتھ تقسیم ملک کے وقت ہندوستان سے پاکستان آیا تھا۔ وہ خاندان مانسہرہ پہنچ گیا۔ وہاں انہوں نے ایک ہندو کا بھوڑا ہوا کاروبار شروع کر دیا۔ اللہ نے

برکت ڈالی۔ وہ لوگ اپنے خاصے معمول ہو گئے۔ بچوں  
اور عبا میر کی شادیاں ہو گئیں۔ خاندان پھیل گیا۔ ایک  
دن اچانک کسی بات پر ان کا مقامی مسلمانوں کے ایک  
خاندان سے تنازعہ ہو گیا۔ نزبت یا قہا پائی تک پہنچ  
گئی اور روشن علی کے ہاتھ سے ایک قتل سرزد ہو گیا۔  
اسی کی سزا جگت رہا ہے۔ اس نے عدالت عالیہ میں  
اپیل کر رکھی ہے، ”

پاکستانی نظام حکومت کے جبر و تشدد کو پیش کرنے کے بعد افسانہ نگار جمہوری  
نظام حکومت کی ترتیب و تاریخ پر روشنی ڈالی ہے۔ اور برصغیر میں اس کے مستقبل  
پر افسوس ظاہر کیا ہے۔ کہانی کے اگلے ۵ سے ۱۲ تک کے حصے جمہوری نظام حکومت کے  
ارتقاء اور ہندوستان میں اس کی آمد کی تاریخ پر مشتمل ہیں۔ جو نہایت ہی تمثیلی انداز  
میں بیان ہوئے ہیں۔

عہد قدیم میں یونان علم و ادب کا گہوارہ تھا جہاں سے افلاطون، ارسطو،  
سقراط اور بقراط جیسے عالم و ماہر ادب و سیاست پیدا ہوئے۔ جن کے علم سماجیات  
فلسفہ، نفسیات اور ادبیات و سائنس کے مختلف نظریات و تعریات سے دنیا مستفید  
ہوئی۔ جمہوری نظام حکومت کا تصور بھی ابتدا میں یونان کے انہیں مفکرین نے پیش  
کیا۔ جسے بعد میں دنیا کے مختلف ممالک نے علی حادہ پہنایا۔ سریندر پرکاش نے اس  
کہانی میں اس ارتقاء کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے۔ سکندر اعظم جیسے فاتح عالم سے بھی

موسم کیا جاتا ہے جو ان مفکرین کے شاگردوں میں سے تھا جس نے اپنے استدلال کے نظریات سے بغاوت کر کے اپنی ظالمانہ و جابرانہ صفات سے ایک نئے طرز حکومت کی بنیاد ڈالی۔ اس نے پورے یونان کو تاراج کیا اور یونانیوں کو ہجرت پر مجبور کیا۔ اس کی تلوار کے خوف سے یونانی مختلف ممالک میں جا بے اور دھیر دھیرے وہیں بود و باش اختیار کر لی اور وہاں کی تہذیب و ثقافت کو اپنے اندر جذب کر لیا۔ کہاں کی سو گریٹا ماکروڈار اسی یونانی خاندان سے متعلق ہے جو یونان سے ہجرت کر کے انگلینڈ میں پناہ گزین ہوا۔ جس کی شادی ایک جرمن نیناں یا کسورق سے ہو جاتی ہے جو اب انگلینڈ کا ہی شہری ہے۔ جس سے ایک بچی پیدا ہوئی ہے جس کا نام ڈیو ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”قریباً تین سو برس پہلے ایک پناہ گزین خاندان یونان سے برطانیہ میں وارد ہوا تھا۔ اس خاندان کے افراد کا کیا نام تھا، اب کون جانتا ہے۔ وہ لوگ برطانیہ میں نئی نئی صنعتوں میں مزدوروں کی حیثیت سے کام کرنے لگے تھے۔ پھر ان کے بچے جوان ہونے لگے۔ ان کی شادیاں برطانیہ میں اپنے والے جرمنوں، فرانسیسیوں، اٹلیوں اور مشرقی افراد سے ہونے لگیں۔ تو یہاں تک پہنچے پہنچے ان کے جسموں میں بس ہر ذرا سا یونانی خون کا رنگ و گیاہ تھا۔ یا وہ یونانی قصبات جو ان کے ذہنوں میں تھے جہاں شاید ارسطو اور سقراط کی سوچوں کا نتیجہ تھے۔“

ان کی یونان سے ہجرت کا شاید وہ زمانہ قاجاب  
 سکندر کی مہم جو یوں کی وجہ سے ایقمنز کے گھروں کے  
 چوہوں کا اندھن گیلہ ہو گیا تھا۔ اب مرفعوں  
 اٹھتا تھا، شعلے نہیں اٹھتے تھے۔

مگر پٹیا اسی خاندان کی چشم و چراغ گریٹا کی ہا کسورق سے شادی کا  
 کہانی میں اسی یونانی خاندان کی چشم و چراغ گریٹا کی ہا کسورق سے شادی کا  
 اس کے بطن سے ڈیمو کی پیدائش، پھر ہا کسورق کی بیوی گریٹا کا ہا کسورق کی عدم موجودگی  
 میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے سربراہ سے دوسری شادی اور ہا کسورق کی واپسی ہر ایسٹ انڈیا  
 کمپنی کے سردار کے ابا دہر ہا کسورق کے ساتھ ڈیمو کی ہندوستان میں آمد، مہوری نظام  
 حکومت کی برصغیر میں آمد کی طرف اشارہ ہے۔ کہانی میں ڈیمو کے متعلق یہ وضاحت  
 ملاحظہ ہو :

”ہیلو! — ہاکنس نے بے خبری میں جواب دیا  
 اور برابر بیچی کو دیکھتا رہا پھر جانک میرانی کا  
 اٹھار کرتے ہوئے کہا — ”ڈیمو.....!“

”آئی ایم ساری۔ میں مطلب نہیں سمجھا، یہ ڈیمو  
 کیا نام ہوا جلا؟“

ہاکنس نے ہاتھ بڑھا کر بیچی کو تقابلیا اور اس

کے رضا رھو کر پیار سے کہا۔ ”ہاؤ آریو، ڈیو؟“  
 ورڈز درتھ ہلکا سا ہنسا، چر بولا۔ ”اس کا پورا  
 نام ہے ڈیو کریسی..... جو دنیا میں برٹش ڈپلومیسی  
 کا سہیل ہے۔“

کہانی کے بقیہ حصوں میں (مضامہ نگار نے جمہوری نظام حکومت کو مشکل برصغیر میں  
 آمد اور اس کے ارتقا اور تاریک مستقبل کو ڈیو کی تنہا کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ انگریزوں  
 کی آمد سے قبل برصغیر میں شہنشاہی حکومت رائج تھی۔ اور ملک پر بادشاہ و راجا حکومت  
 کر رہے تھے لیکن انگریز جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو یہاں کے لوگ جمہوریت  
 سے واقف ہوئے۔ ایک نئی طرز حکومت کی داغ بیل پڑی اور انگریزوں کے پورے  
 برصغیر پر قبضہ کرنے کے بعد جمہوریت جو ان کی شہنشاہیت کا چرہ قبیح تھی، کو یہاں  
 رائج کر دیا۔ جو آج تک ہمارے ملک میں باقی ہے۔ جمہوریت ہندوستان میں قائم  
 تو ہوئی لیکن کامیاب نہیں ہو سکی۔ آج بھی وہ اپنی ابتدائی شکل میں ہی موجود  
 ہے۔ اس کا مستقبل تاریک ہے۔ کہانی کا بیانیہ ذرا معنی ہے۔ کہانی میں ایک طرف  
 تو یونان سے ہجرت کرنے کے بعد انگلینڈ میں مقیم باشندوں کی ناگفتہ بہ حالت  
 اور دوسری طرف پاکستان میں مسلمان مہاجروں کی خستہ حالی کو فنکارانہ انداز میں  
 پیش کیا گیا ہے۔ دونوں ملکوں کے جمہوری نظام کے مستقبل پر اظہارِ تا سلف  
 کیا گیا ہے۔ کہانی کا راوی تو پہلے اپنے اور اپنے دوستوں کل، شکلا، انور، قمر، سلام بن  
 رزاق، مقدر، حمید، انور خاں اور مشتاق مومن کے بچوں کے مستقبل کے بارے میں سوچ

کر فکر مند تھا لیکن جب اس میں سیاسی بیداری آئی اور جمہوریت کی نہایت ہی  
بمصرح امد خمیف صورت دیکھی تو اسے اس کا غم ستانے لگا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

”بگ..... کون ہو تم؟“ میں نے قدرے

خوفزدہ ہو کر پوچھا۔ جواب میں بچی اپنی آنکھیں

ملتی ہوئی اٹھی تو میں نے دیکھا کہ اس کے سر کے

بال بالکل سفید ہو چکے ہیں۔ اس نے چہرے

پر سے ہاتھ ہٹائے تو معلوم ہوا کہ اس کا چہرہ

جھڑیوں سے بھرا ہوا ہے۔ میں نے اس کا بازو

پکڑ کے اسے اٹھایا۔ اس کا سفید خراک کثافت

سے بھرا ہوا جگہ جگہ سے ادمڑ کا تھا اور کئی جگہ

گھنگیاں لگی تھیں۔ خراک کے پیچھے اس کے

سینے پر ابھری مچھائیاں ٹٹک رہی تھیں.....

”ڈیو، کل تک میں اپنے ادم اپنے دوستوں کے

بچوں کے مستقبل کے بارے میں فکر مند تھا، تب

دیکھا ہے تو احساس ہوا کہ تم سے تمہارے مستقبل

کے بارے میں پوچھنا زیادہ فردری ہو گیا ہے“

کہانی میں سریندر پرکاش نے یہ کہہ کر کہ ”کچھ دن پہلے تم پاکستان میں تھے نا؟“

پاکستانی حکومت کے اس دور کی طرف اشارہ کیا ہے جس دور میں برسوں کی غوجی حکومت کے بعد جمہوری نظام کا نفاذ ہوا تھا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پر کاٹھانے دونوں ملکوں میں جمہوری نظام کی ضمتہ حالی کو بہت فوش اسلوب سے پیش کیا ہے کہانی داستانوی طرز پر تخلیق ہوئی ہے اور چھوٹے سے کینوس پر جمہوریت کی ابتدا اور ہندوستان کی چار سو سالہ حالت کا احاطہ کرتی ہے۔ سریندر پر کاٹھانے اپنی فنکارانہ صلاحیت سے اس روایتی افسانوی نقوریں بھی جدید مسائل و موضوعات کو کمال مروج تک پہنچا دیا ہے۔



”ٹرپوسیاں“ کا بنیادی موضوع پاکستان میں مہاجروں کے مسائل ہیں جیسا کہ سرنیدرپر کا شٹا نے اسی پنجابی لفظ کا معنی اچھل کر دینا ہے۔ جس میں چین و سکون نہیں ہوتا۔ ہندوستان سے ہجرت کر کے گئے مسلمانوں کی بھی حالت ٹرپوسیاں جیسی ہو گئی۔ انھیں ہجرت کے باوجود بھی وہاں امن و امان حاصل نہیں ہے۔ وہ بے مکانی اور عدم تحفظ کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں سرنیدرپر کا شٹا کی یہ کہانی اکتوبر ۱۹۵۳ء کے رسالہ ”آجکل“ میں شائع ہوئی

۱۹۵۳ء میں ملک آزاد ہوا۔ لیکن آزادی کی خوشی ملک کی تقسیم کے غم میں تبدیل ہو گئی۔ کچھ سیاسی رہنماؤں نے اپنے ذاتی انراض و مقاصد کے تحت ملک کو تقسیم کر دیا۔ ملک کی تقسیم صرف ایک خطہ کی تقسیم نہیں تھی بلکہ رشتوں کی تقسیم تھی۔ محبت و الفت کی تقسیم تھی، باہمی ربط و ضبط اور دو دلی اور دو مذاہب کی تقسیم تھی۔ کہانی کے آغاز میں راوی کے باؤجی جی را کے سے محبت کرتے ہیں اسے صرف اسی لئے پاکستان سے ہندوستان آنے کی پابندی تھی کہ وہ مسلمان تھا۔ جیکہ راوی کے باؤجی کے دل میں مسلمانوں کی عظمت و حرمت بے پایاں تھی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ملک کی تقسیم نہ صرف یہ کہ ایک خطہ کی تقسیم تھی بلکہ مخلوط تہذیب کی تقسیم تھی۔

کہانی میں دو تاریکین وطن خاندان کے احوال بیان ہوئے ہیں۔ ایک

جو پاکستان سے ترک وطن کر کے ہندوستان آنا ہے۔ جس سے راوی کا تعلق ہے۔ اور دوسرا جو ہندوستان سے ہجرت کے بعد پاکستان جاتا ہے۔ کہانی کے آغاز میں راوی اس مافی کی بازیافت کرتا ہے جسے جوڑ کر وہ ہندوستان آچکا ہے۔ یعنی پاکستان میں گزرے ہوئے ایام سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ راوی اپنے بچپن کے دنوں کو یاد کر کے ان دنوں کے ایک ایک واقعہ کو ترتیب وار پیش کرتے ہیں۔ ملک تقسیم ہونے سے قبل بنیر کسی تفریق کے لوگ آپسی رواداری کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے۔ ایک دوسرے کے مذہبی تصورات اور رسم و رواج کی پاسداری کرتے تھے۔ بھائی چارے اور آپسی میں ربط و ضبط نظر آتا تھا۔ چاروں طرف محبت و الفت کا دریا موجزن تھا۔ کوئی ہندو مسلمان بھائی کے جذبات کو ٹھیس نہیں پہنچاتا اور نہ کوئی مسلمان ہندو بھائی کی دل شکنی کرتا۔ ملاحظہ ہو بہا اقتباس :

” محمد بخشا کہ گلی محلے میں سب محمد و کہتے

نئے باؤ حجا کہ اسی بات پر بڑی جڑھا آئی۔ کہتے۔

مور کھ پی۔ محمد ایک عظیم ہستی کا نام ہے۔ ایسا

نام جس کو اوپر والے نے سرشار کیا ہو۔ البتہ یوں

بگاڑنا نہیں چاہیے۔“

لیکن تقسیم ہند کے بعد دنوں ملکوں کے قلیٹی طبقہ میں خوف و ہراس

اور مذہبی انداز پرستی زور پکڑنے لگی۔ معاشرہ میں آپسی عناد اور فرقہ واریت کی ترقی بڑھنے لگی۔ جو ہندو مسلمان کل تک بھائی بھائی تھے۔ آج ایک دوسرے کے لئے فصائی بنا گئے۔ ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہو گئے۔ ایک دوسرے کی عزت و حرمت اور عظمت و عظمت اور مذہبی تصورات سے کھڑا کرنے لگے۔ اپنے گھروں کو چھوڑ کر ہجرت پر مجبور ہوئے کل تک جس گھر کو امن و تحفظ کا مسکن سمجھتے تھے آج وہی گھرانے کے لئے باعث کرب و آلام بن گیا۔ گویا ہر جہاں سوطوالف الملک کی کاسماں دکھائی دینے لگا۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”پاکستان بنانا تو پاکستان میں بسنے والے  
 لاکھوں ہندوؤں کی طرح ہمارے خاندان کو بھی ایک  
 عجیب مسئلے سے دوچار ہونا پڑا۔ بالو جی کچھ دن  
 ادھیڑ بن بی رہے۔ آخر ایک دن وہ کہیں  
 باہر سے آئے تو ان کے ساتھ شہر کے اور ہندو  
 بھی تھے وہ آپسی میں آہستہ آہستہ باتیں کرنے  
 لگے ”ہاں جی، آج اچانک پتہ بدل کہ ہم اور ہیں“  
 وہ اور ہیں۔“ بالو جی بولے۔ ”یعنی بات یہ  
 ہے کہ ہم بے بسی ہو گئے ہیں۔ ہماری کوئی  
 نہیں مان رہا ہم نے اپنے مفرد کا فیصلہ سیاست  
 کے ہاتھوں جو بدبیا ہے“

کہانی اس سیاسی کھیل کی عکاسی کرتے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ اور دونوں ملکوں کے مابین انسانیت کی تقسیم اور لوگوں کی ہجرت اور وطن سے نرک تعلق اور اس کے اسباب و عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے اصل موضوع پر آتی ہے۔ کہانی کاراوی ہندوستان سے نرک وطن کر کے پاکستان جانے والے مہاجر خاندان کے حالات و واقعات کو بیان کرتا ہے۔ ملک کی تقسیم مذہب اور فرقے کی بنیاد پر ہوئی تھی اللہ اور رسولؐ کا حوالہ دیکر مسلم رہنماؤں نے پاکستان حاصل کیا۔ اور لوگ اسلام کے نام پر ہجرت کر کے پاکستان جانے لگے۔ لیکن اس سلطنت خداداد میں مہاجروں کی حالت آج بھی ناگفتہ بہ ہے۔ اس مملکت اسلامیہ میں اسلام کے شیعہ اُیوہ کو نفع اہل بنایا جا رہا ہے۔ ان پر طرح طرح کے مظالم ڈھائے جا رہے ہیں۔ جینے کے سارے وسائل چھینے جا رہے ہیں۔ کامیابی کے راستے مقفل کئے جا رہے ہیں۔ ان کے ساتھ آج بھی غیروں جیسا سلوک کیا جا رہا ہے۔ وہ آج بھی بے سروسامانی، لامکانی اور تنگ دامانی اور بے زبانی کی زندگی جینے پر مجبور کئے جا رہے ہیں۔ وہاں کے سیاسی رہنماؤں نے مہاجروں کے ساتھ مقامی مسلمانوں کو برسرِ بیکاری پر اکسانا شروع کر دیا ہے۔ اگر کوئی مہاجر اپنے حقوق کی آواز اٹھانا ہے تو وہاں کی افواج اور عوام آپسی اشتراک سے انہیں گولیوں سے نشانہ بناتے ہیں۔ ان سارے آلام و مصائب سے اکتا کر لوگ پھر اپنے آبائی وطن کو لوٹنے پر مجبور ہو گئے ہیں جسے چھوڑ کر وہ کئے ہوئے تھے۔ کہانی میں مہاجرین حسین جو اپنے آبائی وطن کو چھوڑ کر پاکستان

ہجرت کر چکا تھا۔ اس کے خاندان پر جو پاکستان میں اپنی تجارت پھیل چکے تھے  
 کن کن طرح کے مظالم ہوئے اور کیسی کیسی مصیبتیں اٹھانی پڑیں۔ ان سب کا بیان  
 افسانہ نگار نے تو ان کے ساتھ کیا ہے۔ کہانی میں جہانگیرہ حسین کا لڑکا یعقوب  
 اس کی موت کے بعد مہاجرین کی سیاست میں سرگرم عمل ہوتا ہے۔ اور المہاجر  
 نام ایک ویکی اخبار نکالتا ہے لیکن اسے وہاں مقامی عوام اور فوج کی گولیوں  
 نے ہلاک کر دیا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کس طرح پاکستانی حکومت مہاجرین کے  
 ساتھ نارہم سلوک کرتی ہے۔ انہیں آلام و مصائب اور ظلم و تشدد کے خوف  
 سے مہاجرین اپنے گھروں کو لوٹنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ شعر :

”الرب ہالی کا اچانک خط آ گیا ہے۔ خط

اردو میں ہے کراچی سے نہیں، لندن سے وہ اپنے پورے

خاندان کے ساتھ لندن پہنچے ہوئے ہیں اور بیان آنا

چاہتے ہیں۔ میں نے ان کو فوراً خط لکھا ہے کہ وہ ضرور

آئیں ہیں، میری بیوی الزادہا، میرے دونوں بچے

بہنکی اور اچوانا کے لئے آنکھیں کھولیں گے ہوئے ہیں“

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہجرت مسلمانوں کے لئے خالص نیک ثابت نہیں ہوئی۔  
 وہ چین و سکون اور امن و امان اور مذہبی عقائد و رسوم کی تحفظ اور سیاسی

رہ سرنیڈ پر کاشی! نثر پوسٹاں

سماجی اور اقتصادی استحکام کی خواہش میں نفرت و بغض، حسد و کینہ کا گھائیوا  
 میں پھنس گئے۔ اس کے برعکس جو ہندو خاندان پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان  
 آیا وہ دن دوئی رات چوگنی تفری کرنے لگا۔ وہ مکمل طور پر اس دہار غیر سے مازسا  
 ہو گیا اور اس میں رچ بس گیا۔ جیسے کسی لوح کا کوئی کٹکا نہیں رہا ہے۔ کامیابی و  
 کامرانی اس کی قدم چومنے لگی۔ کہانی میں راوی کے خاندان کا پر سکون خیام اور  
 تجارت میں اضافہ اسی طرف اشارہ ہے۔ ملاحظہ ہو پاکستانی مہاجرین کی سماجی  
 اقتصادی حیثیت :

”اب میں یعنی اندر نافہ اپنے گھر اور کاروبار کا  
 سربراہ ہوں، بری شادی ہو چکی ہے۔ دو بچے ہیں۔  
 بٹکی اور راجو۔ بہن بیاد دی گئی ہے وہ اپنے  
 گھر میں خوشی ہے۔ چھوٹا بھائی چندر پڑھ لکھ کر  
 انجینئر بن گیا ہے۔ وہ ایک سرکار کا پروجیکٹ  
 پر کام کر رہا ہے۔ اس کی بھی شادی ایک بہن اچھے  
 گھرانے میں ہو گئی ہے۔ اس کا ایک بچہ بھی ہے۔ جس  
 کا نام راجیش ہے۔ وہ ابھی اسکول جانے کے قابل  
 نہیں ہوا“

---

”سرنند پرکاش“ : ”نرپوساں“

کہانی میں سریندر پرکاش جو خود بھی مہاجر ہیں ہجرت کے کرب کو بھی بہت خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں۔ جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ کہانی کے زراہ واقعات اس کی بناوٹ میں مدد کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش کی یہ کہانی بیانیہ تکنیک میں ہے۔ جس کا واحد منظم جو کہانی کا ہی ایک کردار نہایت ہی خوبصورت اور سادہ زبان میں تقسیم ہند اور مہاجرین ہندوستان کی پاکستان میں حیثیت اور وہاں کی عوام و حکمران کے مظالم کو غنی نظم و ضبط کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کہانی میں پلاٹ بھی ہے اور کرداروں کی کثرت کے باوجود واقعات کی وحدت ناظر بھیہ اور اعلیٰ پایہ کی جزئیات نگاری بھی ہوئی ہے اور خوبصورت کلاٹیکس کے ذریعہ کہانی ختم بھی ہوئی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش مردور میں اپنی علامہ شخصیت کی شناخت باقی رکھنے میں کامیاب نظر آئے ہیں۔ اور ایک زندہ و جاوید افسانہ نگار کی حیثیت سے اردو کے افسانوی قاری کو لطف انبساط فراہم کرتے ہیں۔

افسانہ ”چیچو کی ملباں“ ”الوف اردو“ کے شمارے اپریل ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ چیچو کی ملباں پاکستان کے ایک گاؤں کا نام ہے۔ سریندر پرکاش کی یہ کہانی بظاہر نثر بابری مسجد انہدام کے بعد وقفہ وارانہ فساد کی کہانی ہے۔

لیکن اس میں ماضی کی بازیافت بھی ہے اور حالیہ معاشرہ میں پہیلی مندریں تباہ بھی؛  
 ’بازگشتی‘ کے بعد کی کہانیوں میں ایک بات مشترک ہے کہ افسانہ نگار جو خود  
 کہانی میں راوی کی حیثیت سے موجود ہوتا ہے خاصہ Nostalgic نظر آتا ہے۔  
 چونکہ سریندر پرکاش خود بھی پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے تھے۔ انہیں  
 بھی آبائی وطن سے جدائی کا غم، پڑوسوں سے بچڑنے کا دکھ، سماج میں ہم آہنگی  
 کا فقدان کا کرب سنانا رہتا ہے۔ جسے ذکر وہ اپنی ان کہانیوں میں بار بار کرتے  
 ہیں۔

”چیچو کی ملیاں“ سفر نامے کی تکنیک میں تخلیق ہوئی ہے۔ جو تقسیم ہند  
 سے بیکر باہری مسجد منہدم ہونے تک کے واقعات و حادثات کا احاطہ کرتا ہے۔ کہانی  
 کے بالکل شروع ہی میں افسانہ نگار قاری کے سامنے آکر کھڑا ہو جاتا ہے اور  
 چینیٹے لگتا ہے کہ ”سنو میں سریندر پرکاش ہوں اور میں جرمن اور لندن کے مئی  
 داستان نہیں سن رہا ہوں۔ یہ کہانی جگ بیتی بھی ہے اور آپ بیتی بھی۔ افسانہ  
 نگار جرمن کے سفر میں مختلف درستیوں سے ملاقات بھی کرتا ہے جن میں کچھ پاکستان  
 سے آئے ہوئے ہیں اور کچھ ہندوستانی ہیں۔ جن سے گفتگو کے دوران ملک کی تقسیم  
 کے معاملات پر بحث کرتا ہے۔ اسی طرح بحث کے دوران وہ ماضی میں ترکی وطن  
 اور اسی کے منسلقات سے قاری کو پہرہ مند کرانے سے ملاحظہ ہو بہ افسانہ :

”ناشتے پر کئی موضوعات پر تبادلہ خیالات

ہوا۔ کسی بات پر میں نے کہہ دیا۔ ”ہندوستان کی



نقص اقتصادی وجوہ کی بنا پر ہوئی تھی؟

انتظار حسین نے جھٹ سے کہا: ”یار تم کبونسٹ

لوگ ہر معاملے میں اقتصادیات کو گھسیٹنے کی کوشش

کرتے ہو۔ بھئی یہ معاملہ خالص مذہبی اور مذہبی تھا۔“

اس طرح ملک کی تقسیم کو پیش کر کے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ اور افسانہ نگار

اس تقسیم کے غم کو سیر و توزیع کے ذریعہ غلط کرتا ہے۔ پھر معاشرہ میں پھیلی آپسی

عناد، مذہبی نزیمات، ہندو اور مسلمانوں میں تفریق، محبت و اخوت کا فقدان،

اپنائیت کا احساس، باہمی ربط و ضبط کا ختم نام سر ہند پر کاشا اپنے مخصوص

انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وہ صنعتی پھیلاؤ اور اس سے روشناس ہونے والے مذہبی

انتشار، اجنبیت کا احساس، رشتوں سے بنی باہمی اختلاف اور خدائی قدروں

کے زوال کا بھی ذکر کرتے ہیں ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”ہر مینز الدین احمد تھے۔ جو ہمہ گیر سے آئے

تھے۔ خاص طور پر ہندوستانیوں اور پاکستانیوں

کے اس ادبی پروگرام میں شامل ہونے۔ وہ ضلع

جہلم کے رہنے والے تھے۔ وہ برلن سے فرقہ العین ہند

جمیل الدین عالی اور انتظار حسین کو ہمہ گیر کے بنانا

چاہنے تھے۔ بلراج کو ملنے ان سے یہ کہا کہ ان لوگوں  
 کے ساتھ وہ مجھے بھی ہمراہ لے جائیں۔ میری سیر  
 ہو جائے گی۔ مگر انھوں نے انکار کر دیا۔ معافی چاہتا  
 ہوں۔ پروگرام پہلے سے طے تھا۔ اب کوئی گنجائش  
 نہیں ہے۔

آگے سریندر پرکاش جرمین سے لندن آئے ہیں اور لندن سے پرمپندرنان  
 کے لئے بذریعہ ہوائی جہاز سفر کرتے ہیں اس سفر کے دوران دنیا کے مختلف ممالک  
 اور وہاں آپسی عناد اور یورپی تہذیب میں کارخانوں اور فیکٹریوں سے نکلنے  
 والے دھوئیں سے اس معاشرہ میں پھیلی تاریکی اور معاشرہ کے انجمن کو پیش  
 کر کے ہمیں ایئر پورٹ پر اترتے ہیں۔ پھر کبھی میں کچھ دن قیام کے بعد وہ دلی جانا  
 چاہتے ہیں کہ اپنے دلی کے دوستوں سے ملاقات کر سکیں کہ انہیں باری مسجد  
 مندرم ہونے کی خبر ملتی ہے۔ اس طرح افسانہ نگار اپنی بنیادی موضوع پر  
 آ جانا ہے ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

”میں دلی جانے کے بارے میں سوچ رہا تھا  
 تھا کہ اب وہ کیا میں باری مسجد کے انجمن کی خبر آگئی  
 لوگوں کے جذبات مشتعل ہو گئے اور ملک میں

فسادات پہلے گئے۔ عجیب بات ہے کہ ہم پہلے ایک  
مسئلہ کو مذہبی اور جذباتی بناتے ہیں اور پھر لوگوں  
کے جذبات کو مجروح کرتے ہیں۔ بابری مسجد کی  
تعمیر بھی مذہبی اور جذباتی مسئلہ تھا اور اس کا  
انہدام بھی مذہبی اور جذباتی مسئلہ۔ فسادات  
قدرتی بات تھی۔ جیسے کہ پہلے ہونا آیا ہے۔ میں  
دیک کر گھر بیٹھ گیا۔“

مندرجہ ذیل بالا اقتباسی میں افسانہ نگار نے مذہبی توہمات اور  
فرقہ وارانہ فساد اور آپس میں عناد کو خالص سیاسی چالبازی بنایا ہے۔ بابری  
مسجد کی تعمیر حکمرانوں نے اپنے مفاد کی خاطر عوام کو خوش کرنے کے لئے کی تھی۔  
مسجد کی تعمیر سے اس وقت مسلمان اپنے حکمران سے خوش ہو گئے ہوں گے کہ حکمران  
ان کے مذہبی تصورات اور خیالات کی قدر کرتا ہے۔ اور ان کا دل اس مذہبی  
عمارت کی تعمیر سے معمور ہو گیا ہوگا لیکن ایک زمانہ آیا کہ ہمارے ملک کے سیاست  
دلوں نے کرسی کی لالچ میں پہلے اکثریتی فرقہ کے لوگوں کے جذبات کو بھڑکایا کہ یہ  
مسجد ہمارے مذہبی تصورات کی قبر پر تعمیر ہوئی ہے ہم اس کی تخریب کے لئے  
کمر بستہ ہو جائیں۔ دوسری طرف اقلیتی فرقہ کے لوگوں کے دلوں میں یہ بٹھایا کہ

”چھوٹی ملیاں“

بابری مسجد تمہارے وجود Excellence کی علامت ہے اگر یہ منہدم ہوگئی تو  
 پھر تمہارا اور تمہارے مذہب کا وجود خطرے میں پڑ جائے گا اس لئے تم اس کی حفاظت  
 کے لئے تیار ہو جاؤ۔ اس طرح سیاست دانوں نے دولوں فریقے کے عوام کو اپنی لڑائی  
 قتل و خون اور غارتگری پر آمادہ کر دیا اور ملک میں فرقہ وارانہ فساد کی آگ  
 لگ اٹھی۔ انہیں سیاست دانوں نے بابری مسجد کو منہدم کر دیا اور پھر یہ لوگ  
 آپس میں ہر سر پر بکارتے۔ انہیں اپنی کرسی کی تحفظ کا خیال ستانے لگا۔ سریندر  
 پرکاش نے ملک کے وزیر اعظم نرسمہا راؤ کا یہ بیان کہ ”گٹ کالفرنس کے فیصلوں  
 کو قبول نہ کرنے سے ہمارے لئے ترقی کے راستے بند ہو سکتے تھے“ عوام کو ایک اہم مسئلہ  
 سے ہٹا کر دوسرے مسئلہ کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش ہے۔ یعنی سیاست دان ہمیں  
 اور ہمارے ملک کے لئے نا سو رہتے جا رہے ہیں۔ یہ اپنے ذاتی ازماعی و مقاصد کے  
 لئے مذموم حرکات سے بھی نہیں گھبرائے۔

سریندر پرکاشی کی یہ کہانی نہایت ہی خوبصورت ہے۔ جس میں ازبائے  
 دیبان کی سادگی نظر آتی ہے۔ کہانی کا بیان یہ ایک اہم سیاسی مسئلہ کو بہت  
 خوبصورتی کے ساتھ داستانوی انداز میں پیش کرتا ہے۔ جس میں ہجرت کا  
 غم، اپنوں سے مفارقت اور بابری مسجد منہدم ہونے کا دکھ اور خوفہ وارانہ فساد  
 کا خوف بھی ہے اور جرمن، لندن کی سیر و سیاحت اور ٹفریج بھی ہے۔ کہانی  
 کو سریندر پرکاشی نے نارر نشیہات، مالوسی استعارات اور دلچسپ  
 اشارات و کنایات سے حسین بنا دیا ہے۔

✓ سرنیدرپرکاشی کا ایک افسانہ رسالہ "آجکل" میں جنوری ۱۹۹۲ء کے شمارے میں "گاؤں" کے عنوان سے شائع ہوا۔ افسانہ کا بنیادی موضوع "معاشرہ میں پہلی رشوت خوری" بازی اور طوائف الملوک کے خلاف احتجاج ہے۔ کہانی کا آغاز ندا فاضلی کے اس شعر سے ہوا ہے :

گھر کو گھر میں رات دن گھر سے نکلے پاؤں

وہ رستہ ہی کھو گیا جس رستے تھا گاؤں

اس شعر کے بعد افسانہ نگار جس معاشرہ کا ذکر کرتا ہے۔ وہ جدید معاشرہ کی معاشرہ ہے۔ جس کے اندر پیسہ کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے۔ آدمی بغیر پیسہ کے اس معاشرہ میں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ہر چیز کی قیمت بے حساب بڑھ چکی ہے۔ معاشرہ میں خورد و نوش کی اشیاء سے بیکر زندگی کے آسائش و آرام اور قیام اور محبت و اخوت، بھائی چارہ اور رشتہ داری سبھی صارفیت کی نذر ہو چکے۔ حتیٰ کہ انسان کی موت کے بعد بھی تجھیز و تکفین میں بھی پیسہ کی ضرورت پڑنے لگی ملاحظہ ہو یہ افسانہ :

"میں باندہ رہ پولیس اسٹیشن کے سامنے کھڑا

اس کا انتظار کر رہا تھا۔ اس نے یہی ملنے کو کہا تھا

اس وقت ہل روڈ پر خامی گہما گہمی تھی۔ ہر چند برسوں

سے دیکھ بھائی، پھر بھی کسی چیز کو اپنا نہیں کہا جاسکتا۔

ہر چیز کے دام تھے، اور دام میرے پاس تھے نہیں تھے۔

پوری کہانی میں دو کردار بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں پہلا خود افسانہ نگار جو کہانی کا راوی ہے اور دوسرا اس کے افسانے کا قاری۔ کہانی میں اس صہارنی معاشرے میں غاری گاؤں کا رہنے والا ہے۔ جو کسی زمانے میں گاؤں چھوڑ کر نلہ شمعاشا میں گئی جو صہارنی معاشرہ کا عمدہ نمونہ ہے آیا ہے۔ لیکن اس کے دل میں گاؤں کی محبت جس میں آج بھی بھائی چارہ، باہمی ربط و ضبط اور محبت و اخوت کی فراوانی ہے اسے سنائی رہتی ہے۔ اور بھئی کی زندگی جہاں پیہ پی سب کچھ ہے، اسے اس نہیں آتی۔ اسے مسائل کے پہ در پہ محلے، اجنبی پن جہاں کوئی پاؤں مددگار نہیں ہے۔ جہاں عدم قدم پر رشوت خوری، کساد بازاری اسے پریشان کرتی ہے۔ اس معاشرہ کے بے سرو سامانی سے اکتا کر وہ پھر گاؤں واپس لوٹنا چاہتا ہے۔ وہ لوٹنے کے درمیان افسانہ نگار سے ملنے جاتا ہے جو بھئی میں ہی قیام پذیر ہے۔ وہاں کی باتوں اور مباحث کے ذریعہ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ اور افسانہ نگار اپنی ہجرت کے بیان اور پاکستان کے گاؤں سے جدا ہونے کے غم کے ذریعہ افسانہ کو بوجھل بنا دیتا ہے۔ اور پیچ پیچ میں جدید افسانہ نگاروں کے موضوعات اور ان کے خیالات و تجربات کو بے جا طور پر پیش کرنے لگتا ہے۔ جس سے کہانی کا وحدت ناشر مجروح ہوتا ہے۔

---

سے سرنہ پرکاش "گاؤں"

کہانی میں راوی کا بے جا دخل اور بالواسطہ خود سنائی ملاحظہ ہو:

”شکریہ! بہت بہت شکریہ! میں سوچ رہا تھا۔

آپ کے دوسرے افسانوں کے بارے میں بھی آپ سے

بات چیت کی جائے۔

”جی نہیں۔ بالکل نہیں۔ میں افسانہ لکھنے کے

بعد اتنا تھک جانا ہوں کہ اس پر مزید گفتگو نہیں کر سکتا۔

میں ہر بات سمجھانے کے لئے ہر کسی سے بات نہیں کر سکتا۔

میں ایک تھکا ہوا آدمی ہوں“

کہانی کے آخر میں پھر سریندر پرکاش اصل موضوع کی طرف واپس آتے ہیں۔

اور قاری کے مصائب و آلام کو پیش کرتے ہیں۔ آج ہمارے ملک میں پیسہ کی حیثیت

میں اضافہ صرف ملک کی غلط اقتصادی نظام اور سیاست دانوں کی لڑی کھسوٹ

کی وجہ سے بڑھا ہے۔ اخلاقی قدروں کا زوال، صرافیت کی اہمیت، انسانیت کی

بے سرو سامانی یہ سبھی موجودہ سیاست اور سیاسی رہنماؤں کا عطیہ ہے۔ کہانی

کا راوی ملکی رہنماؤں کے پاس اس لئے نہیں جانا چاہتا کہ وہ مسائل کے حل کرنے

کے لئے رشوت مانگیں گے جو اس کے پاس موجود نہیں ہے۔ وہ اسی طرح بے سرو سامانی

کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ کہانی میں قاری کی صوف بھی مصائب و آلام اور

نت نئے مسائل کے بہ در پہ حملوں اور پیہ کی قلت کی وجہ سے ہوئی ہے۔ جیسے کبھی شہر میں کئی برسوں کے مسلسل ٹنگ و دو کے باوجود بھی خاطر خواہ رقم حاصل نہیں ہو سکی ہے۔

سر بندر پر کاشا کی یہ کہانی بہت خوبصورت ہوئی اگر وہ پیچ پیچ میں بجے جا دخل اندازی نہیں کرتے۔ ان کے بار بار دخل دینے سے اصل موضوع اور کہانی کا کردار قاری تازی، حقیقت اخبار کر لیتے ہیں۔ اور آخر تک راوی کہانی پر حاوی نظر آتا ہے۔ حالانکہ کہانی کا بیان یہ اسی احساس کو کم کرنے میں بہت حد تک کامیاب ہے۔ لیکن کہانی کے حسن کو گہن لگ گیا ہے۔

”واڈنگ اور فلارس“ کے عنوان سے سر بندر پر کاشا کی ایک کہانی نومبر ۱۹۹۱ء کے رسالہ آج کل میں شائع ہوئی۔ افسانہ نگار کی یہ کہانی بہت خوبصورت اور حسین کہانی ہے۔ جس میں سیدھے سادے بیان بہ انداز میں واقعات و موضوعات کو بقیہ کسی ابہام کے پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کا بنیادی موضوع ”سیاست اور اہل سیاست کی چالبازی ہے۔ لیکن موضوع سے الگ بھی مختلف واقعات و حالات جو ہمارے جدید معاشرہ میں موجود ہیں بہت فنکاری سے داخل ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور موضوع میں مدغم و خلط ملط ہو جاتے ہیں۔ جس سے قاری لطف انداز



بھی ہونا ہے اور نصیر بھی۔ کہانی کا آغاز نہایت ہی داستانوی انداز میں ہوا ہے ملاحظہ  
فرمائیے اقتباس:

”دور سے وہ تینوں چلے آ رہے ہیں۔ وہ ننگے

سادھو ہیں۔ بالکل ننگے۔ انھوں نے اپنے جسموں پر

مل رکھی ہے سر کے اوپر کی طرف بندھے ہیں جن میں

جگہ جگہ گٹے پڑے ہیں۔ ٹوڑے جیاد لٹکی ہوئی ہیں۔ ان

کے بال بھی جڑے ہوئے ہیں۔ چہروں پر بھون ہے

آنکھیں شرارہ ہیں اور ہاتھوں میں کندلی“

اس کہانی میں دو کردار بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں جن کا نام واوڑنگ

اور فلارس ہے۔ فلارس کہانی کا راوی ہے اور واوڑنگ اس کا دوست۔ سر بندر

پرکاشی نے ان کے متعلق حاشیہ پر یہ اطلاع دی ہے کہ وہ واوڑنگ اور فلارس

بے معنی الفاظ ہیں۔ لیکن حقیقت سے بہت قریب۔ ”مصر حاضر میں صارفت کی مار

سے انسان کی شکلیں تو بگڑی ہیں مگر ہی نام بھی بے معنی اور گڈ مڈ ہو کر رہ گیا

ہے۔ کہانی صارفی معاشرہ کی روئیدار ہے۔ اس میں ایک ایک واقع اور حالات

صارفت کی دینا ہیں۔ صارفی معاشرہ کی مصوری سر بندر پرکاشی مندرجہ ذیل

اقتباس میں کرنا ہے :

---

سر بندر پرکاشی : ”واوڑنگ اور فلارس“ مشمولہ آجکل شمارہ نومبر ۱۹۹۶ء

”..... میں نے ایک دن اپنے گھر کی خواہش کی  
 تھی اس گھر کا نقشہ بنایا تھا۔ مکان کے سامنے والی طرف  
 ایک لمبا برآمدہ، جس میں بید کی کرسیاں اور صوفے  
 لگے ہوں، آگے نجی میز پر لگی ہوں پیچھے گھر میں سے  
 تین دروازے اور دو کھڑکیاں نکلی ہوئی ہوں اندر  
 دو دھڑوں کی دو قطاریں درمیان سے ایک  
 راستہ کمروں کے پیچھے ایک طرف باورچی خانہ اور  
 پمپ سیٹ۔ دوسری طرف ایک غسل خانہ اور پاخانہ  
 مکان میں سے نکلتی ہوئی نالیاں جو مکان کے چھوٹے  
 کھلی زمینوں تک جاتی ہوں۔ جگہ ایسی سوئی چاہئے جو  
 بارہ مہینے ٹنڈی رہے۔“

سریندر پرکاشی نے مندرجہ ذیل اقتباس میں جس معاشرہ کا ذکر کیا ہے  
 اور جس گھر کے تصور کو پیش کیا ہے بظاہر توجہ بدیت کے لوآبادیانی رہائشی تصور  
 لگتا ہے لیکن یہ اس قدیم رہائشی تصور سے ذرا مختلف ہے یعنی مابعد لوآبادیانی  
 تصور ہم کہہ سکتے ہیں۔ جس تصور کو صارفین کے طبقہ نے پیش کیا ہے۔ صارف معاشرہ  
 آج لوآبادیانی گھروں کے تنگ و تاریک کمروں سے اکتا چکا ہے۔ وہ وسیع و عریض

---

سریندر پرکاشی۔ ”داؤرنگ اور ملداسی“

ہنگامہ جہاں کھلی سوا اور پر سکون فضا ہو وہاں رہنا چاہتا ہے۔ جس کے لئے پیسہ درکار  
 ہے جو ہمارے ملک کے سرمایہ داروں، سیاست دانوں اور لوکر شاہوں کی تجویزوں  
 میں مقفل ہے۔ عوام بے چاری آج بھی شہروں کی بدبودار گھوڑے کی ڈھیر پر جنگی  
 بم نیڑی ڈال کر گزر رہے ہیں۔ کارخانوں سے اٹھنے ہوئے گرد آلود دھواں ان کی  
 زندگی کا ایک حصہ بن گیا ہے۔ گندے نالیوں کے پانی انہیں طرح طرح کی بیماریوں  
 میں مبتلا کر رہا ہے۔ ہنگامی سے زندگی اجیرن بن گئی ہے۔ سیاست دان ووٹ کی  
 خاطر عوام کو طرح طرح سے اکسارہے جس سے ملک میں ملاقاتی، ذات پات اور فرقہ  
 کی بنیاد پر خانہ جنگی ہو رہی ہے۔ ملک میں رشوت خوری، اکساد بازاری، بے ایمانی، لوٹ  
 کھسوٹ کی وجہ سے مریادی کے دانے پر بیج گیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس :

” اخبار سے بہ پتہ چلا ہے کہ ملک بھر میں انتخاب  
 ہو رہے ہیں۔ جو بات کھلے عام نہیں کہی جاسکتی تھی وہ  
 کھلے عام کہی جا رہی ہے۔ وہ پارٹی جس نے پچاس برسوں  
 پہلے ہمیں غیر ملکی استعمار سے آزادی دلائی تھی اسی  
 کے چیدہ چیدہ ممبر بے ایمان ثابت ہوئے ہیں۔ انہوں  
 نے خوب دولت کمائی ہے۔ نئے لوگ جو جیت کر آئیں گے  
 وہ ایسا نہیں کریں گے۔ کھاؤ کھاؤ میں بھلی،  
 ٹیلی فون، اور پانی پہنچا دیجئے۔ نئی سڑکیاں  
 بنیں گی۔ ریل گاڑیوں کے حادثات نہیں

ہوں گے۔" اے

سریندر پرکاش کی یہ کہانی ۶ حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلا حصہ جس میں ملکی رہنماؤں کے کردار و اعمال اور مابعدہ جدید معاشرہ کے۔ منطقات کو پیش کیا گیا ہے۔ جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ دوسرے حصہ میں سریندر پرکاش نے جدید نر معاشرہ کو شکست خوردہ اور مسائل کی تلاش میں نکلا ہوا انسان جو ٹھکا ہارا گھر پہنچا ہے کرواؤٹنگ ٹیمبل کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اسے حصہ میں ملک میں کشت و خون اور غارتگری سے ملدارس بہت خوفزدہ نظر آ رہا ہے۔ آج ملک میں باہمی تضادات اور انتہا پسندی سماج دشمن عناصر کی کارکردگی اور دہشت گردوں، فتنوں کی ریشہ دوانیاں حد سے تجاوز کر چکی ہیں۔ اس معاشرہ کا انسان خوفزدہ ہر اس کی کہیں بھی، کہیں بھی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ کہانی میں ملدارس کا یہ کہنا کہ "ایک دھڑکا سا ہر لحظہ لگا رہتا ہے۔ جانے کب کیا ہو جائے" اسی خوف و دہشت کی جانب اشارہ ہے۔ تیسرے اور پانچویں بعد افسانہ نگار نے ملک میں ذات پات اور اچھے نیچے اور فرقہ وارانہ و مذہبی لڑیم پرستی کو پیش کیا ہے۔ کہانی میں سورتا ہندوؤں کی کامر بنجنا راکے کے ساتھ گھر سے بھاگنا اور سورتا ہندوؤں کو ان دولوں راکے راکوں کو قتل کرنا، سماج میں سورتوں اور شودروں کے باہمی پیکار کی خوبصورت پیش کش ہے کہانی کے پانچویں حصہ کا اقتباس ملاحظہ ہو:

اے سریندر پرکاش "داؤٹنگ اور ملدارس"

”بہر بھائے، لائیاں اور کھانڈیاں برسائے گائیاں  
 دینے کی آواز آئی اور اس کے ساتھ ہی ایک مردانہ اور  
 ایک نسوانی چیخوں کی آواز اور پھر وہ چیخیں بھی فضا میں  
 گم ہو گئیں۔ اور گالیوں کی آوازیں بھی ٹھنڈی پڑ گئیں  
 ٹھوڑی دیر بعد بہت سے قدموں کی آواز سنائی دی۔  
 گاؤں کے لوگ واپس آ رہے تھے۔ ان کے ہاتھوں میں  
 بکڑے ہوئے نشتر لہو سے نہائے ہوئے تھے، لے

کہانی کے چوتھے حصہ میں معاشرہ میں ابکرائکس میڈیا کے بڑھتے ہوئے قدم  
 اور اس سے اخلاقی قدروں میں گراؤ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ معاشرہ کے زوال  
 کے جہاں بہت سارے اسباب ہیں وہیں ابکرائک میڈیا مثلاً ’ٹیلی ویژن‘، ’ٹیلیفون‘،  
 وی سی آر وغیرہ کا بھی بہت عمل ہے۔

کہانی کے آخری حصہ میں جدید تر معاشرہ میں غربتوں کی بے بسی کو دکھایا  
 گیا۔ چھپا بائی جو ہر جگہ ہے جس کے بیٹے کو سورن ہندوؤں نے قتل کر دیا ہے وہ لوگوں  
 کے بہاؤ محنت مزدوری کر کے اور اپنے مکان کو کراہہ پر اٹھا کر حاصل ہونے والے  
 کراہہ پر گذر بسر کرتی ہے۔ لیکن اسی کا کراہہ دار جب مرجانا ہے تو اس کی بیوی  
 جو لیٹ اسی مکان کو بھڑد پتی ہے۔ جب چھپا بائی کی آمدنی بند ہو جاتی ہے اور  
 اسی کے بیٹے کے سارے وسائل چھین جاتے ہیں وہ بے بسی میں دھار دیا مار کر

رونے لگتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ ”اے میں تو کہیں کی نہ رہی۔“

کہانی کے بالکل آخر میں سر بندر پرکاش نے نئی نسل کو گاؤں چھوڑ کر شہر کی طرف بھاگنے کا بھی اشارہ کیا ہے۔ جہاں جدید تر زندگی کے وسائل وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ اسی حقہ میں نئی نسل کی سوچ اور ان میں اخلاقی گراؤٹ کی طرف اشارہ ملاحظہ ہو فلا رس کا بیٹا اپنے باپ سے مخاطب ہے :

”ایک بات سن لیجئے۔ ہم اس جنگل میں ہیں

رہیں گے شہر میں رہیں گے۔ جہاں سب کچھ نزدیک ہے۔“

میں نے جبرانی سے اسی کی طرف دیکھا۔ کہوں

کہا ہوا؟ ”میں نے پوچھا۔“

”ٹھہری۔ آپ کو اپنی زندگی کا فیصلہ کرنے

کا پورا حق ہے۔ مگر ہماری زندگیوں کے بارے میں

کوئی فیصلہ نہ کیجئے بلینزم کو خود فیصلہ کرنے دیجئے نہ

کہانی کا کلامکس گاؤں چھوڑ کر شہر کو بھاگتے ہوئے لوگوں کی پور پور عکاسی کرنا

لوگ گاؤں چھوڑنے پر کیوں مجبور ہوئے؟ یہ بھی سوچنے کی بات ہے۔ اور فاری کے

لئے لمحہ فکر یہ ہے۔ ہمارے ملک کی کثیر آبادی گاؤں میں بستی ہے لیکن ہمارے

سیاست دانوں نے گاؤں کے لوگوں کا آزادی سے قبل ہی استحصال کیا اور

---

سے سر بندر پرکاش ”داؤڈ ٹنک اور فلا رس“

آزادی کے بعد بھی کر رہے ہیں گاؤں کے عوام کے لئے کوئی سیولٹ بہم نہیں پہنچائی گئی۔ نہ پینے کا پانی، نہ روشنی کے لئے بجلی اور نہ رضا کی دوا اور نہ تعلیم کے لئے اسکول۔ آج بھی ملک کے گاؤں آزادی سے قبل کے گاؤں معلوم ہوئے ہیں۔ بیاں کے عوام ملک کے سیاست دانوں کے لئے صرف ووٹر کی حیثیت رکھتی ہے۔

افسانہ نگاری کی یہ کہان سیدھے سادھے بیانیہ تکنیک میں ادا ہوئی۔ لیکن اس میں ناڈا استعارات، حسین تشبیہات اور مازوسی تعلیمات اور مہمل لفظیات میں جہاد معنی پیدا کر دیا گیا ہے۔ واقعات و حادثات کو منظم اور متوازن پیش کیا گیا ہے۔ یہ اپنی خوبصورت بیانیہ کی وجہ سے لطائف کے باوجود بھی قاری کو بوجھل نہیں ہونے دیتی ہے۔ اور سر بندر پر کاشی کی فنکارانہ حیثیت کا لوہا منواتی ہے۔

”ایک اور پناہ گزین“ مئی ۱۹۹۹ء میں ”آجکل“ میں شائع ہوئی۔ سر بندر پر کاشی کی کہانی پاکستان معاشرے اور مہاجروں کی سماجی حالت کا مطالعہ ہے کہانی سیدھے سادھے بیانیہ انداز میں پاکستانی معاشرہ اور نرک وطن کر کے جانے والے مہاجروں کی سماجی حالت اور دیار غیر میں سب کچھ کھوجانے کے باوجود سونبلہ سکوک کی حقیقی تصویر پیش کرتی ہے۔ کہانی کے سارے واقعات ایک دوسرے سے اسی طرح گتے ہوئے ہیں کہ قاری کو ٹھہرے کا موقع ہی نہیں دیتے اور پوری کہانی ایک مشت میں پڑھنے پر

راغب کرتے ہیں۔ افسانہ نگار نے واقعات کو اس فنکاری سے قہر میں ربط دیا ہے کہ کہانی کے حسن میں بہت اضافہ ہو گیا ہے اور وہ واقعات بھی جن کا پلاٹ سے براہ راست تعلق نہیں وہ بھی کہانی کا اہم جز بن گئے ہیں۔ اس سادہ حقیقت پسند بیانہ سے فارسی بھرپور لطف اندوز ہوتا ہے اور فارسی کو کہانی پڑھنے کے بعد گرانی نہیں ہوتی۔ اور فارسی سریندر پرکاش کی فنکاری کا معترف ہو جاتا ہے۔ کہانی میں بلوچ نو کرداروں کی کثرت ہے۔ لیکن کہانی کا مرکزی کردار خدا بخش ہے جو تمام پاکستان کے بے منور لال تھا۔ پوری کہانی اسی کے گرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جس کی زندگی کے واقعات و حالات کہانی کی بافت میں مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ اور پاکستان اور وہاں کے حکام و عوام کا مہاجروں سے نارہا اور تذلیل آمیز حرکات کی عکاسی کرتے ہیں۔

آزادی کے بعد ملک کی تقسیم مذہبی بنیاد پر ہوئی۔ ہندوؤں کو ہندوستان ملا اور مسلمانوں کے پاکستان۔ پاکستان کا قیام اللہ اور اس کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے نام پر عمل میں آیا تھا۔ اس لئے اسے سلطنتِ خدا دار بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن اس خدائی حکومت میں خدا کے بندوں پر خدا کے نام پر خدائی خدمتگاروں نے جس طرح کے مظالم ڈھائے اس سے پوری انسانیت کا سر نہامت سے جھک جاتا ہے۔ اس نام نہاد خدائی خدمتگاروں کے ظلم و ستم کا عتاب نہ صرف یہ کہ تقسیم ملک کے وقت تک ہی محدود رہا بلکہ یہ سلسلہ مسلسل چلتا رہا اور آج تک ظلم و ستم کی چکی میں عوام اور خاص طور پر مہاجرین پسے جا رہے ہیں۔ کہانی میں



انبیاءِ اسلام و مصائب کو افسانہ نگار نے قزاقوں سے پیش کیا ہے۔

خدا بخش کا خاندان قیام پاکستان سے قبل بنارس سے جواب ہندوستان کا ایک شہر ہے بغرض تجارت لائل پور گیا تھا جواب پاکستان میں ہے۔ لیکن پاکستان بننے کے بعد ان لوگوں نے ہجرت نہیں کی اور وہیں کے ہو کر رہ گئے یہاں تک کہ انھوں نے اسلام قبول کر لیا اور منور لال جو ہندو تھا اسلام قبول کرنے کے بعد خدا بخش بن گیا اور اسی کا بیٹا رحیم محمد دین اور اسی کی بیٹی کو شہباز رحیم بن گئی۔

قیام پاکستان کے بعد جب وہاں اسلامی قوانین کا نفاذ ہوا تو وہاں کے معاشرہ میں موسیقی اور گیت کو اسلامی قانون کے رو سے متروک قرار دیا گیا جس کا ذکر کہانی کے بالکل آغاز میں کیا گیا ہے۔ کہانی میں ایک سائیں بابا جو گوم گوم کر رہے گانا تھا اور لوگ اسی کی آواز میں گھر جاتے لیکن تقسیم ملک کے بعد سائیں بابا باغ ہو گیا ملاحظہ ہو یہ اقتباسی:

”مگر جب ملک تقسیم ہوا تو اسی کے بعد سے

سائیں دیوانہ کہیں نظر نہ آیا۔ اسی کی آواز کہیں سنائی

نہ دی۔ کیا وہ اسی مذہب سے تعلق رکھتا تھا جو اپنے

ہی ملک میں پناہ گزین ہو گیا تھا“

کہانی رفتہ رفتہ آگے بڑھتی ہے اور ہندوستانی مہاجروں کی سماجی حالت اور وہاں رہ رہے ہندوؤں کی معاشرتی کیفیت کو بیان کرتی ہے۔ تقسیم ملک کے بعد وہاں کے ہندو جو برسوں پہلے اپنا گھر بار، تجارت و صنعت، عزیز و اقارب چھوڑ کر پاکستان چلے گئے تھے عجیب کشمکش میں مبتلا تھے نہ ان کو پاکستان چھوڑنے بن رہا تھا اور نہ ہی وہاں رہنے پر ان کے تصورات و خیالات و سماجی شناخت باقی رہتی تھی انہیں چاروں طرف تاریکی ہی نظر آ رہی تھی۔ اس کے باوجود بھی کچھ ہندو خاندان وہیں رہنے پر آمادہ ہو گئے۔ حکومت نے ان کی جان و مال، عزت و حرمت، تجارت و صنعت کی محافظت کا وعدہ کیا۔ لیکن وہاں نہ جان و مال ہی محفوظ رہا اور نہ ہی عزت و حرمت اور نہ مذہب و تصورات ہی باقی رہے ملاحظہ ہو یہ اقتباسی :

”میرے ہم وطنو! بیان اب کسی سے نا انصافی نہ ہوگی مذہب کی بنا پر کسی کو چھوڑنا پڑا نہیں سمجھا جائے گا۔ سب امن اور آشتی سے رہیں گے۔ حکومت ویسے ہی کام کرتی رہے گی۔ جیسے پہلے کرتی تھی۔۔۔۔ اور اسی وقت بھیڑ میں ایک بھگدڑ مچ گئی۔ لوگ بھاگنے لگے۔ اب میدان میں ایک مکھڑے کی لاش اور ڈپٹی کشن رہا باقی رہ گئے تھے۔ کسی نے مکھڑے کے پیٹ میں چھیرا

گھونپ دیا تھا۔ وہ خوف سے لپٹ ہو گیا تھا اور

آنا مانا مر گیا تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پاکستان میں ظلم و ستم اپنے انتہا کو پہنچ گیا اور جو ہندو خاندان وہاں باقی بچ گئے۔ انہوں نے وہاں رہنے کے خیال سے اپنا خدمت، اپنی رسوم اور اپنے نام تک تبدیل کر لیے۔ منور لال منفر ہے کہ اس کا وجود کبے یا فی رہے گا۔ اس کی تجارت کبے قائم رہے گی۔ اس کا دوست اسے مشورہ دیتا ہے کہ تم اسلام قبول کر لو تمہاری دوکان تمہارے کاروبار تمہیں مل جائیں گے اور منور لال اس پر آمادہ ہو جانا ہے ملاحظہ ہو یہ اعتباس :

”اس نے سراٹھایا۔ معراج دینا کی طرف دیکھا اپنے

بچوں کو ساتھ لیا اور معراج دینا کی سائیکل کے پیچے چل دیا۔

شاہی مسجد کے امام صاحب نے منور لال کو مشرف

بہ اسلام کیا۔ رتن کا نام محمد دین رکھا۔ کوشلیا کامریم

اور منور لال کا خدا بخش ہے۔

سے سرنید پر کاشن • ایک اور پناہ گزین

سے القنا

لیکن حلقہ گبونشا اسلام ہونے کے باوجود بھی ان کے ساتھ یہاں کے عوام اور اسلامی حکام غیر جیسا سکوک کرتے رہے۔ انہیں دوسرے درجہ کا شہری سمجھا جاتا۔ ان کے بچوں کی شادیوں کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ اپنے کو پیدائشی مسلمان سمجھنے والے پاکستانی نو مسلموں کو اپنے سے کمزگردان کران کے لڑکوں سے شادی کرنے سے گریز کرتے ہیں۔

کہانی میں منور لال اپنے وجود کو باقی رکھنے کے لئے پہلے نام بدلتا ہے۔ اسی کے بعد اپنے بیٹے کی شادی اپنی بیٹی سے کر دی کیونکہ اس کی بیٹی کے لئے نور شن مل رہے تھے لیکن اس کے بیٹے کو نو مسلم ہونے کی وجہ سے کوئی لڑکی دینے پر آمادہ نہیں تھا۔ اس لئے کہ اسلامی معاشرہ میں ان نو مسلموں کی حیثیت کمزور درجہ کی تھی۔ دوسری طرف اسلام میں خاندان میں شاد با کرنا مال نیک سمجھا جاتا ہے۔ پھر وہ گوشت جو بطور ہندو کہی نہیں کھاتا اپنے کو مسلمان ثابت کرنے کے لئے خرید کر لانا ہے۔ اور رام، رام کی جگہ اسلام علیکم کہنا ہے عرض کہ عقیدے کے ساتھ اپنے سارے طور طریقے اور رسم و رواج ترک کر دیتا ہے۔ لیکن پھر بھی اسلامی معاشرہ اسے بطور مسلم قبول نہیں کرنا۔ اور وہ گھٹن بھری اور کربناک زندگی گزارتا ہے۔ اسی امید پر کہ اسے پاکستان میں اول درجہ کا شہری تسلیم کیا جائے لگے گا۔ لیکن پاکستان معاشرہ میں روزانہ کوئی نہ کوئی نئی مصیبت، نئے مسائل کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اخیر میں پاکستان کی وہ تحریک جسے اردو، فارسی الفاظ کو خارج کرنے اور عربی الفاظ کو اپنے کی سہا جلی ہے جس کی وجہ سے خدا حافظ کی جگہ ”اللہ حافظ“ کہا جانے

یہ۔ خدا بخش پریشان ہے۔ کیونکہ ایک بار پھر اسے خدا بخش کی جگہ اللہ بخش بننا پڑے گا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اسلام قبول کرنے کے باوجود بھی دوسری مرتبہ بھی اس اسلامی معاشرہ میں پناہ گزین کی ہی حیثیت سے زندگی بسر کر رہا ہے۔

کیانی تو بصورت اور حل آور ہے۔ جس میں ہجرت کے غم و آلام بھی ہیں اور اس دیارِ غیر میں اقلیت اور تنہائی کا احساس بھی۔ سریندر پرکاش نے بیاد پر قدرت کی وجہ سے اور خود بھی مہاجر ہونے کی وجہ سے اس کیانی کو خوب سے خوب تر بنا دیا ہے۔ ہجرت پر کیانی تو اردو ادب کے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی لکھی لیکن اس میں جس تجربے اور موضوع کو پیش کیا گیا ہے سریندر پرکاش سے پہلے کسی نے پیش نہیں کیا۔ یہ افسانہ نگار کی تخلیقی ذہانت کا ثبوت ہے۔

بَابِ ششم

اردو افسانے کی روایت میں  
سریندر پرکاش کا مقام

افسانوی ادب کی روایت پر بہت کچھ کہا اور لکھا جا چکا ہے۔ اور اب اسی میں شک نہیں رہا ہے کہ افسانوی ادب خاص طور پر افسانہ نگاری کا دامن اٹھا وسیع اور وسیع ہو گیا ہے کہ بغیر اس کے مطالعہ کے اردو ادب کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ فکشن ہو یا شعر یا اردو ادب کی کوئی اور صنف اسی کی تشکیل کا عمل برسوں کی کاوش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ادبی اور فنی روایات اور متفقہ رائے عصر کسی مخصوص ادبی ہیئت کی تخلیق کی طرف انسانی ذہن کو متوجہ کرتے ہیں۔ بہرہ قدیم سے انسان قصہ اور کہانیوں میں دلچسپی لیتا آیا ہے۔ اسی دلچسپی اور حدت طبعی نے ابتداً ہمیں قدیم داستانوں اور عشقیہ قصوں سے رغبت پیدا کی۔ لیکن وقت کی کمی اور عہدِ الفرصہ کے باعث داستانوں اور قصوں میں دلچسپی ختم ہونے لگی۔ اور انسان چونکہ قصے اور کہانیوں کا عادی ہو چکا تھا۔ جس سے اس کے پریشانیوں اور دنیا پر کے محنت و مشقت کی ٹھکن و ذہنی اضمحلال زائل ہوتا تھا۔ داستانوں کی طوالت کی جگہ افسانوں کے اختصار کی طرف مائل کیا۔ افسانہ چونکہ کم وقت میں انسانی ذہن کو وہی مسرت اور قلب کو وہی طمانیت بخشتا ہے۔ جس کے لئے سلسل کی رات درکار تھی۔ اسی طرح رفتہ رفتہ قدیم داستانوں کی روایت

کنزور پڑنے لگی۔ اور افسانوی تجربے اور اظہار کی نئی حد بندی کی جانے لگی۔

جب اسی کے بنیادی اصول و ضوابط سامنے آ گئے تو اسے ایک صنف کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ جو آج اردو کی مقبول ترین صنف ہے۔

افسانہ ایک متحرک اور فعال صنف سخن ہے۔ جس کی فنی و تکنیکی آبیاری

میں قدیم روایتوں نے بھی مدد فرمائی اور عصری تقاضوں نے بھی۔ مغربی تصورات بھی

اثر انداز ہوئے اور ملکی رسم و رواج بھی۔ مارکشزم نے بھی متاثر کیا اور فرانسیسی

نکندہ نگاہ کی بھی پرورش ہوئی۔ اسی لئے افسانہ کی فنی حیثیت کی قدر و قیمت

کے تعبیر میں ان تمام عوامل و محرکات اور ادبی تحریکات کو مد نظر رکھنے کے بعد

ہی اس کے سمت و رفتار کا صحیح تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ورنہ آدمی اسی

پر پیچ وادی میں جھٹکتا ہی رہ جائے گا۔ افسانوی ادب کی تخلیق کا مسئلہ تجربے

کے مطابق ثابت کی تلاش کا مسئلہ ہے۔ ہر صنف مخصوص نوعیت کے تجربے کو پیش

کرنے کے لئے ایجاد ہوتی ہے۔ اس مخصوص تجربے کی نوعیت کے مطابق اسے مخصوص

ڈھانچے کے قالب میں ڈھالنا پڑتا ہے۔ دراصل اسی تجربے کے کامیاب اظہار

پر اسی صنف کے فن کا انحصار ہوتا ہے۔ افسانہ بنیادی طور پر زندگی کے کسی ایک

پہلو، ایک واقعہ اور ایک حادثہ کو منور کرتا ہے اس لئے یہ زندگی کے مختلف

جہات کا احاطہ کرنے کے بجائے وحدتِ تاثر پر ختم ہوتا ہے۔ یہی وہ بنیادی

صفت ہے جس کی ناول اور فکشن میں تمیز کیا جاسکتا ہے۔ عام طور پر یہ

سمجھا جاتا ہے کہ ناول کو اگر مختصر کر دیا جائے تو افسانہ بنا جائے گا۔ حالانکہ اصل چیز



تجزیہ کی نوعیت ہے۔ افسانہ میں پیشی ہونے والا تجزیہ ناول سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔ افسانہ زندگی کے فقط ایک گوشے کو منور کرتا ہے جبکہ ناول حیات انسانی کا مکمل احاطہ کرتا ہے۔ ایک اختصار و ایجاز کا فن ہے تو دوسرا اس کے برعکس الشراح و تفصیل کا۔ دونوں کے مقاصد، ترتیب و ترسیل، بافت و ساخت میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اسی لئے افسانے کی اپنی علاحدہ فنی اور صنفی شناخت ہے۔ اور اس کے اپنے اقدار اور تقاضے ہیں۔

افسانہ کا فن نام و فن میں بھرپور تفریح کا فن ہے۔ ابتداء میں افسانہ میں بھی پلاٹ کی تعمیر و تشکیل سے قصہ کا دھماچہ تیار ہوتا تھا۔ دراصل واقعات کی تنظیم اور اس کے انتخاب کا انحصار افسانہ نگار کے فنکارانہ شعور و ادراک پر منحصر ہے کہ وہ موضوع کو کسی طرح پیش کرنا۔ اسی لئے افسانہ نگار پلاٹ کی تعمیر و تشکیل میں غیر ضروری عناصر کا کثرت بیونت اور کاٹ چھانٹ سے اسی کے حسن کو قائم کرتا ہے۔ قدیم افسانوی فن کی تعمیر و ترتیب میں کلدنمکی اور وحدت تاثر کی بھی بڑی اہمیت ہوتی تھی۔ کچھ ناقدین ادب نے زبان و مکالمات کی قید اور عمل و فعل کو بھی ضروری قرار دیا ہے۔ لیکن بعض نقادوں نے انہیں غیر ضروری بتایا ہے۔ اور اس بنیاد پر اسے منسوخ قرار دیا کہ افسانہ میں ناول کی سی وسعت نہیں ہوتی اس لئے اس میں کرداروں کو جذب کرنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ اسی کے باوجود ابتدائی افسانوی میں کردار نگاری کا افسانہ کا ایک اہم جزو تسلیم کیا جاتا تھا۔

فنی اگر زندگی کا عکاس ہے تو زندگی کے بدلے ہوئے اقدار و اخلاق، نظریات

و افکار، تصورات و خیالات کے ساتھ ساتھ اس میں تبدیلی آنا لازمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ ہماری زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں سے بے حد متاثر ہوا۔ اور اس میں بھی مختلف تبدیلیوں اور تحریکوں کی آواز سنائی دی۔ جو افسانہ ابتدا میں اصلاح پسندی اور اخلاقیات و مذہبی تصورات کا عکاسی تھا وہ رفتہ رفتہ حقیقت پسندی، مثالیت پرستی، رومانیت پسندی، ترقی پسندی اور جنس پرستی کا محزن بن گیا۔ جس میں مارکس و لینن کے نظریہ مساوات، ٹرائڈ کے تحلیل نفسی اور کمانٹ اور ہنگل کے نظریہ رومان کے رجحانات شامل ہو گئے۔

ابتدا میں ڈپٹی نذیر احمد اور راشد الخیری وغیرہ افسانہ نگاروں نے اصلاح پسندی کی روایت کی بنیاد رکھی۔ جس کی بازگشت پریم چند اور بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی کبھی ٹیز اور کبھی دھیمی سنائی دیتی رہی۔ کچھ ناقدین ادب نے افسانوی ادب میں راشد الخیری کی افسانہ نگاری پر اصلاح پسندی کے عنصر کے غلبے کو اجاگر کر کے ان کی اہمیت سے انکار کیا۔ ان پر الزام تھا کہ انہوں نے اپنی افسانہ نگاری کے ذریعہ عوامی اصلاح تو کی لیکن کوئی خاص تکنیکی تجزیہ نہیں کیا۔ جبکہ جدید تحقیق ان خیالات کو رد کرتی ہے۔ اور اس پردہ راز کو کھول دیتی ہے کہ راشد الخیری کے افسانے عالمی سطح کے تکنیکی تجربے کے غماز ہیں۔ کیونکہ ان کے بیشتر افسانے خط کی تکنیک میں تخلیق ہوئے ہیں۔ جو اس وقت کی مشہور تکنیک تھی۔ اور جو اس وقت کے نثر کی میں رائج تھی۔ ہمارے یہاں راشد الخیری کے بعد کے افسانہ نگاروں مثلاً سجاد حیدر بلدرسم اور قاضی عبدالغفار نے بھی خط کی

تکینک کی روایت کی تقلید کی۔ اور عہد جدید میں اسی روایت کو سریندر پرکاشی نے اپنے ایک افسانے ”جیلخانی“ میں زندہ کیا ہے۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کا افسانوی ادب اپنے آغاز ہی میں عالمی سطح کے تکینکی تجربات سے مستفید ہوتا رہا۔

پریم چند کہ حقیقت پسندی کا امام، مثالیت پسندی کا وارث اور اشتراکیت کا لقیب ادنیٰ کہا جاسکتا ہے۔ پریم چند سے قبل افسانوی ادب ایک شیرخوار بچے کی مانند تھا۔ جسے انہوں نے اپنی آغوش تربیت میں ایک باشعور باپ کی طرح اپنی عمدہ تربیت کے ذریعہ پونہار اور دیہم اور گونا گویں خصوصیت کا مالک بنایا۔

پریم چند افسانوی ادب کا وہ واحد نام ہے جس نے افسانہ نگاری کی دنیا کے مختلف گوشے کو منور کیا۔ اور فنی و تکنیک کے تجربات سے اسی کے دامن کو مالا مال کر دیا۔ پریم چند نرفی پسندی کی آمد سے قبل مسلسل و متواتر بے شمار اچھے افسانے تخلیق کئے۔ انہوں نے جہاں ناول نگاری میں گنبدان جیسے شاہکار ناول تخلیق کئے وہیں ’پوس کی رات‘، ’بوڑھی کاکی اور کفن‘ جیسے ناباب افسانوں سے افسانہ نگاری کی دنیا میں دھوم مچائی اردو ادب کے اسی سالار اعظم نے سب سے پہلے کمزور طبقہ اور دیہات کی معاشرت کو نہ صرف یہ کہ افسانے کا موضوع بنایا بلکہ اسے مقبول عام بھی بنایا۔ پریم چند سے قبل داستانوں اور قصوں میں امر اور روسا کی حیات عیش کو نشی کو موضوع بنایا جاتا ہے اور انہیں کی زندگی کے واقعات و خیالات کو قلمبند کیا جاتا تھا۔ لیکن پریم چند غریبی کی دنیا سے ان لاکھوں بلکے، سکے افسانوں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی جو سماج میں بہت ہی گری ہوئی نگاہ سے

دیکھے جاتے تھے۔ جنہیں معاشرہ سچا کوئی وقعت حاصل نہیں تھی۔ پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں اصلاح معاشرہ اور مثالیت پسندی کا رنگ بہت واضح طور پر دکھائی دیتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ رنگ پھیکا پڑ گیا۔ اور حقیقت پسندی کا عنصر غالب آئے گا۔ جس میں انہوں نے بڑھتی ہوئی سماجی، سیاسی اور بھارتیہ کاٹھن جیسے بہترین افسانے تخلیق کئے۔ اشتراکیت کی تحریک ہمارے بیان ابھی شروع نہیں ہوئی۔ افسانے کہ پریم چند کے افسانوں میں اسی کی بازگشت سنائی دیتے ہیں۔ ان کے افسانے 'پوسا کی رات'، 'سوا سیر گہیوں اور کفن' اشتراکی تصورات کے زیر اثر لکھے گئے۔

پریم چند افسانے کے ایک پورے دور کا مزاج بنایا۔ جس کی بدری ناٹھ سرداشن اعظم کرپوری اور علی عباسی جیسی نامور اور پریم چند کے سچے چالشیں پیدا ہوئے۔ پنڈت بدری ناٹھ سرداشن پریم چند کے ممکنہ فکر کے ہولناک طالب علم تھے۔ جو حقیقت پسندی کی روایت کو آگے بڑھانے میں کوشاں رہے۔ چونکہ بدری ناٹھ سرداشن نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا پریم چند سے لے کر ایک دہائی بعد کی تھی۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں داستانوں کی روایت اور حقیقت نگاری کی رمق آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ لیکن کلثناہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ سرداشن صرف پریم چند سے ہی متاثر تھے۔ بلکہ انہوں نے پریم چند کے افسانوں کے دیہاتوں میں رہتے ہوئے کسانوں کے برعکس شہری زندگی کے مزدوروں اور سرمایہ داروں کے کشمکش اور ان شہری مزدوروں کی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کو موضوع بنایا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پنڈت بدری

ناقہ سد رشتی نے پریم چند کی وراثت میں اضافہ بھی کیا۔

اعظم کر لوی افسانوی ادب میں پریم چند کے سچے مانٹین کی حیثیت سے پہچانے جاتے ہیں جنہوں نے اصلاح پسندی اور حقیقت پسندی دونوں کو اپنے افسانوں میں عقیدت مندی سے پیش کیا۔ ان کے افسانوں میں پریم چند کی دیہات اور دیہات کی اقتصادی اور سماجی بد حالی اور طبقاتی کشمکش کو اچھوتے انداز میں پیش کیا۔ چونکہ ان کے افسانوں کا موضوع دیہات کے کسانوں اور پسماندہ طبقات کی زندگی کے واقعات و خیالات میں اس لئے وہ اپنے افسانوں کا بلاٹ و کردار دیہات سے اخذ کرتے ہیں۔ اور انہیں کی زبان میں پیش کرتے ہیں۔ جو سب سے سادھے مگر دلچسپ و اثر انگیز ہوتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں میں سادگی، دلکشی اور شگفتگی پائی جاتی ہے۔ گویا کہ اعظم کر لوی کے افسانے ہندوستانی دیہات کی معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔

پریم چند سے متاثر ہونے والوں میں ایک معتبر نام علی عباس حسینی کا ہے۔ پریم چند کے بعد دیہاتی زندگی بہترین عکاسی علی عباس حسینی نے کی۔ چونکہ علی عباس حسینی کی پرورش و پرواخت مشرقی اتر پردیش کے ایک دیہات میں ہوئی تھی اس لئے ان کے افسانوں میں کسانوں کی بد حالی، مزدوروں کی لاجاری اور پسماندہ طبقوں کی مفلوک الحالی کی حقیقی تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ جو پریم چند کی حقیقت پسندی کی اساس میں اضافہ کرتی ہے۔ حالانکہ علی عباس حسینی نے بھی صرف حقیقت پسندی پر ہی فطانت نہیں کی بلکہ ان کے یہاں سجاد حیدر بلدرم کی رومانوی روایت

بھی ہے اور نذیر احمد کا اصلاحی وراثت کی بازیافت بھی۔

اردو کے افسانوی ادب کی روایت میں سجاد حیدر بلدرم کی حیثیت بھی کم اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ انہوں نے پریم چند کے عہد میں عالمی ادب کے ایک دوسرے مطلع نظر کو پیش کیا۔ جسے ہم کانٹ اور ہیگی کی رومانیت پسندی سے موسوم کرتے ہیں۔ سجاد حیدر بلدرم اس نظریہ ادب کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ جنہوں نے اپنے افسانوں کی دنیا رومان، محبت، عورت اور ماورائی تصورات سے تعمیر کی ہے۔ لطیف جذبات، عورت کا لمس اور خیال محبوب و طبقہ اشرافیہ میں پرورش پا رہے جذبات و احساسات اور واقعات ان کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ سجاد حیدر بلدرم نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز تراجم سے کیا۔ انہوں نے ترکی، عربی، فارسی اور انگریزی افسانوں کے ترجمے کئے۔ اور اردو ادب کی افسانہ نگاری کو عالمی تصورات و نظریات سے روشناس کرایا۔ اور خود بھی ان سے استفادہ کیا۔ کب فیض کا ہی نتیجہ تھا کہ ان کے طبعزاد افسانوں میں بھی شریب، رومانیت اور ادب لطیف کے عناصر بدرجہ غایت موجود ہیں۔ ان کی ابتدائی کہانیوں کی عبارت نہایت ہی متقی و مسجع ہے۔ جو حسی پیکر اور نادر تشبیہات و استعارات کی کثرت سے شاعری کے بہت فریب معلوم ہوتے ہیں۔ بلدرم کا تجلُّل عورت کی محبت سے شروع ہوتا ہے اور اسی پر ختم بھی ہوتا ہے۔ جس کو پیش کرنے کے لئے الفاظ کی نزاکت اور خیالات کی ماورائیت کا اہتمام کرتے ہیں۔

سجاد حیدر بلدرم نے جس رومانیت پسندی کی شخم ریزی کی تھی، اس کی

آبیاری کرنے والوں میں نیاز فنیجوری کی شخصیت بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ نیاز فنیجوری نے اپنی کوششوں سے اس چھوٹے پردے کو تندر درخت بنایا۔ چونکہ نیاز فنیجوری کے فکر و شعور میں رومانیت کی روایت بہت گہری ہے اور ان کا متساہرہ ہے حدِ عشق ہے اس لیے ان کے افسانوں میں حس و عشق اور عورت کا ذکر نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ جس کو اپنے اسلوبِ نثر اور نثرات سے نہایت ہی سحر آفریں اور فرحت بخش بناتے ہیں انہوں نے سن پرستی، فحش کی تخیلاتی فضا اور اسلوب کی شاعرانہ آرائش کے ذریعہ اردو کے رومانی افسانے کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا۔ ان کے افسانوں نے افسانے کے اس رومانی طرز کی باقاعدہ روایت قائم کرنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔

بچوں کو رکھو بھی رومانوی تحریک کے علمبرداروں میں شمار کئے جانے ہیں۔ جنہوں نے سجاد حیدر بلدرم کے تراجم کی روایت کو اپنی تخلیقی کاوشوں سے جلا بخشی۔ وہ بنیادی طور پر ایک رومانوی فنکار تھے۔ ان کے تخلیقی شعور میں رومانیت رچی بسی تھی۔ ان کے اس رومانوی میلان طبع نے انہیں انگریزی ادب کی طرف مائل کیا۔ انہیں جن انگریزی افسانہ نگاروں نے متاثر کیا ان میں ٹامس ہارڈی اور ہیگل بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ جن کے افسانوں کے نقوش ان کی کہانیوں میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں شعوبہٴ غنائیت، رومانیت اور ادب لطیف کے عناصر کی کثرت سے قاری حد درجہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں مخصوص نفسیاتی رنگ اور منضبط فلسفہٴ حیات بھی نظر آتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں محبت کے جنے اور رومور ہیں سبھی بہت خوبصورت سے نظر آتے ہیں۔ مثلاً غم و اندوہ، تلخی و شیرینیِ جدل

و ملن، سور و زباد، ناکامی و نامرادی، بنیابی و لاچارگی، گھٹن و کرب، شکوہ و نفاق وغیرہ۔ ان کے اسلوب میں رمزیت و ابہامیت ہے۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی تجربے بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً خواب و خیال کے بیشتر افسانے صبحیہ واحد منکلم میں لکھے گئے ہیں۔ جن میں فلسفیانہ میلان، وحدت تاثر، مشاہدہ کی باریک بینی، فضا دار ماحول کا احساس بدرجہ اتم موجود ہے۔

مارکسی کی جذباتی مائیت نرائڈ کی نفسیاتی فکر، سائوثرکی وجودیت پسندی اور برگساں کے تصور وقت نے بھی اردو کے افسانے کو متاثر کیا۔ برگساں اور ولیم جیمس نے وقت کا ایک نیا تصور دیا ان کے مطابق وقت علاحدہ لمحات کا تسلسل نہیں بلکہ ایک ہمیشہ رواں رہنے والی چیز ہے۔ ولیم جیمس نے وقت کے نفسیاتی تصور اور تجربوں کے بہاؤ پر روشنی ڈالی اس نے انسانی ذہن کی ہمہ وقتی اور ہمہ جہتی کو واضح کیا اور بتایا کہ انسانی ذہن یک وقت زندگی کی مختلف سطحوں اور سمتوں میں گردش کر رہے فرد ایک ہی وقت میں احباب جادوؤں کے مختلف واقعات و حادثات اور تجربات سے گزر سکتا ہے۔ برگساں نے شعور کو ایک مسلسل نفسی بہاؤ بتایا ہے اور وقت کے اس تصور پر زور دیا جس میں لمحات کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ وقت کے اس نظریہ سے وابستہ شعور کا ایک نیا تصور بھی تھا، جو نرائڈ اور بوننگ وغیرہ کی تحریروں سے بھاگتا تھا۔ شعور اور داخلی زندگی میں بادلوں کا تسلسل قائم رہتا ہے۔ پورا ماضی آدمی کے لاشعور کے نہاں خانے میں دفن ہے۔ جو حال کسی واقعہ سے نکلنے کے بعد لاشعور کے نہاں خانے سے شعور کے سامنے آکھڑا ہوتا ہے۔ اس



لئے ماضی کو اپنی حالیہ زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ولیم جیمس اور برگساں کے تصور وقت نے افسانوی ادب کو بھی متاثر کیا۔ اس نظریہ نے افسانہ کو زمانا و مکاں کے ہمارے نکالنے میں مدد کی۔ اب پلاٹ نام کی کوئی چبڑ خط مستقیم کی صورت میں نظر نہیں آتی۔ اس لئے افسانہ منطقی ربط کے ہمارے آگے بڑھنے کے بجائے ان واقعات میں نمود کرنا ہے جو ماضی سے حال اور حال سے ماضی میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس تصور کی وجہ سے واقعات میں نہ تو زمانی تسلسل ہوتا ہے اور نہ ہی نقطہ آغاز و انجام۔ قصہ ایک سیدھے سمت میں بڑھنے کے بجائے گھڑی کی پنڈولم کی طرح آگے پیچھے اور آدے ترچھے آگے بڑھتا ہے۔ ”شعور کی رو“ کی تکنیک افسانہ کے فن کی اسی داخلی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔

حسن عسکری نے سب سے پہلے اسی جدت اور اسی نظریہ کو اپنایا۔ حسن عسکری سے قبل افسانوی ادب کا مقصد اصلاح معاشرہ، سماجی نا انصافی، طبقاتی کش مکش، ظلم و استعمار، غربت و افلاس اور جاگیردارانہ نظام ہوا کرتا تھا۔ لیکن حسن عسکری کی آمد نے ان روایات سے ہمارے افسانوی ادب کو آزاد کیا۔ اور انھوں نے اپنے افسانوں کا موضوع داخلی کیفیات، جنسی میلانات، فسادہ خیالات، معاشرتی لڑبھات، ذہنی بیماریاں اور ماضی کی بازیافت کو بنایا۔ حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں جن موضوعات کو پیش کیا۔ ان موضوعات کے برتاؤ کے لئے ہمارے افسانے کی موجودہ تکنیک ناکافی تھی۔ اس لئے انھوں نے روایت سے کسب فیض کرنے کے ساتھ ہی اس سے حسب ضرورت انحراف بھی کیا۔ مثلاً جب وہ حرامبادی اور چائے کی پیالی جیسی کہانیوں کی تخلیق کرتے ہیں۔

لزموضوع کے ساتھ انصاف کرنے کی خاطر روایتی پلاٹ سے قائم ہونے والی کہانی کے مقابلے میں زمانی ترتیب سے بے نیاز پلاٹ والی کہانی تعمیر کرنے ہیں۔ حسن عسکری سے قبل اردو ادب میں ”شعور کی رو“ کی تکنیک کا بنناؤ عزیز احمد کے دو افسانوں میں مل جاتا ہے۔ لیکن ان افسانوں کی مثال ایک ایسے نئے تجربے کی ہے جس سے ہمارے لکھے والے ابھی پوری طرح واقف نہ ہوں۔ حسن عسکری نے اس تکنیک کا استعمال ایک باخبر اور اسی فن پر حاوی افسانہ نگاری کی حیثیت سے کیا۔

حسن عسکری کے معاصر افسانہ نگاری میں ممتاز شیریں کی شخصیت مختلف لڑکھنوں سے جانی پہچانی جاتی ہے۔ وہ بیک وقت ایک اچھے افسانہ نگار جو عالمی ادب سے خوب واقف تھیں اور فلکشن کے ناقد کی حیثیت سے مشہور ہوئیں۔ حسن کی تخلیق و تنقیدی بصیرت افروز نخبیروں نے اردو ادب کے ایک اہم دور کا مزاج بنایا۔ ممتاز شیریں نے بیان اور موضوع کی سطح پر کئی تجربے کئے۔ ان کی افسانہ نگاری اس مشرقی روایت کی پاسداری اور مغربی تصورات کی آبیاری نظر آتی ہے۔ انہوں نے ایک طرف تو کفارہ، اپنی نگرا اور گھنری بدلیوں میں، مکمل مشرقی خالونا کو پیش کیا تو دوسری طرف ”انٹراڈی“ سے مغرب کے تصور نسائیت سے اردو ادب کو روشناسی کرایا۔ ممتاز شیریں اردو کی پہلی خالونا افسانہ نگار ہیں۔ جنہوں نے ہم جنس Lesbianism کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ جو شعور کی رو کی تکنیک میں تخلیق ہوا۔ ممتاز شیریں چونکہ ایک خالونا افسانہ نگار تھیں اس لئے یہ فطری ہے کہ ان کے افسانوں میں خواتین کے مسائل کا ذکر جا بجا ہے۔ اس

طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے بیشتر افسانے عورتوں کی زندگی کے واقعات و خیالات کو ہی پیش کرتے ہیں۔ جس میں زبان کی نزاکت اور بیان کی لطافت حد درجہ ہے۔ ممتاز شیریں نسائی تحریک Femendism سے متاثر ہونے والی خواتین میں پہلی خاتون ہیں۔ اردو افسانہ نگاری کے ترقی پسند دور کو عہد زریں سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کی آمد نے ہمارے افسانوی ادب کو مالا مال کر دیا۔ اس عہد میں جتنے خوبصورت اور تکنیکی اعتبار سے کامیاب افسانے تخلیق ہوئے شاید ہی کوئی زمانہ اس کی مثال پیش کر سکے۔ ترقی پسند تحریک نے افسانہ نگاروں کی ایک لمبی قطار کھڑی کر دی۔ جن کے افسانے فنی اور تکنیکی طور پر نہایت ہی کامیاب ہوئے۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اسی تحریک کی پیداوار ہیں۔ مقالہ کی طوالت کے خوف سے ان میں سے اوروں کا ذکر ضمناً کیا گیا ہے۔ لیکن سعادت حسن منٹو جن کا شمار اردو ادب کے صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ جنہوں نے اپنی ابتدائی افسانوں سے مقبولیت اور شہرت کی بلندیوں کو چھونا شروع کر دیا تھا کا ذکر وضاحت کے ساتھ کیا گیا ہے۔ منٹو وائڈ بین مکتبہ فکر کا واحد افسانہ نگار ہیں۔ جن کے یہاں جنسیاتی میلان اور نفسیاتی ہجرت کا بہت واضح اور صحت مند تصور ملتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس طرف سے مخنط اور چاک چو بند رہتے ہیں کہ ان کی جنسی حقیقت نگاری لذت کا شکار نہ ہو جائے۔ بلکہ فاری کو غور و خوض پر آمادہ کرے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جنس کے انہیں گوشوں کو متور کرتے ہیں جن سے فاری واقف نہ ہوتا ہے لیکن اظہار سے گھبراتا ہے۔ چنانچہ جب

منٹو اسی راز کو ماشی کرنا ہے تو قاری جھنجھلاہٹ اور گھبراہٹ میں مغلظات بکے برائے  
آتا ہے کہ دیکھو اسی نے تو ہماری زندگی کے ان پہلوؤں کو روشن کر دیا جیسے میں نے  
اپنے اندرون میں چھپا رکھا تھا۔ منٹو کے بیان جنسی مسائل کا جتنا فنکارانہ اور بالغ  
اظہار ملتا ہے وہ دوسروں کے بیان شاذ و نادر ہی نظر آتا ہے۔ البتہ انہیں کہ  
منٹو کے افسانے خالص فرائیڈ بن نکتہ حیات پر بنی ہیں بلکہ وہ اپنے ابتدائی دور  
کے افسانوں میں مارکسزم سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔ گویا منٹو نے حقیقت پسندی  
کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے اسی کے دائرے کو بہت وسیع اور مالا مال کر دیا۔  
اس حقیقت نگاری کے مختلف گوشے ہیں۔ چنانچہ ابتدائی دور کے زیادہ تر افسانے  
مارکسی نظریات و خیالات کے منہل ہیں۔ ابتدائی افسانوں میں منٹو ایک باغی اور  
انقلابی کی حیثیت سے ہمارے سامنے ابھر کر آتا ہے۔ ان کے بیشتر ابتدائی افسانے  
اشتراکیت سے متاثر ہیں۔ مثلاً 'خونی تھوک'، 'نیا فالوں وغیرہ'۔  
منٹو کے موضوعات انسانی زندگی کے کسی ایک پہلو کے موضوعات نہیں ہیں بلکہ وہ  
اپنے افسانوں میں انسانی کے دورن میں جہاں تکے ہوئے اسی کے اندر اٹھتے ہوئے  
جذبات کے طوفان کو مختلف زاویوں سے پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی کے  
افسانے انسانی زندگی کے مختلف محرکات و عوامل کا احاطہ کرتے ہیں۔ اور انہیں  
حجرات و مشاہدات کی وجہ سے منٹو اردو ادب کے افسانہ نگاری میں بگائے  
دوام حاصل کر لیتا ہے۔  
افسانوی ادب کی تاریخ میں اسی وقت بہت بڑی تبدیلی اور انقلاب

آبا جب ۱۹۵۵ء کے آس پاس ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل کے طور پر جدیدیت کی تحریک شروع ہوئی۔ اور افسانے کا فارسی اشتراکی نظریہ کہانی اور اس کے موضوعات بھوک پیاسی، طبقاتی کشمکش، جنسی بے راہ روی، جاگیردارانہ استحصال، مزدوروں کی مفلک الحالی، سیاسی و معاشی ہنگامہ آرائی، نفسیاتی پیچیدگی اور خارجی حقیقت نگاری سے اکتا چکا تھا۔ انسانی فطرت ہے کہ وہ کسی ایک مقام پر ساکت و ساکن نہیں رہتا۔ اور ہمیشہ نئے کی تلاش کرتا رہتا ہے۔ اسی نئے کی تلاش نے جدیدیت کو فروغ دینے اور پروان چڑھانے میں مدد فرمائی۔ جدیدیت ایک واضح، صحت مند اور توانا اصطلاح ہے۔ جس کا دائرہ عمل بہت وسیع اور زرخیز ہے۔ جدیدیت کے دائرہ کار میں وہ سب کچھ آتے ہیں جس سے فارسی کی پوری ذات انبساط حاصل کرتی ہے۔ جدید افسانوں میں علامت نگاری، وجودیت، شعور کی رو، تجربیت، تمثیلیت، سائنسی انداز فکر، انفرادیت، روحانیت، سماجی شعور، تہذیبی ارتقاء و زوال اور نازہ افراد کی تلاش و اپنے عہد کی روح کی دریافت نے اس کے سامنے انہام و تقصیم کا مسئلہ کھڑا کر دیا۔ اور نئے افسانے نے ماضی کی روایت سے انحراف کیا۔ لیکن حیات و کائنات کی بے پناہ وسعتوں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر محفوظ رکھا۔ اب اگر خاری ان افسانوں کے فنی ہرناؤ کو نہیں سمجھ پاتا اور جدید افسانے اور فارسی کے درمیان جو ایک خلیج سی دکھائی دیتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو ہمارا ذہن ان موضوعات سے جو ابھی ابھی ہمارے معاشرہ میں نئے مسائل کی شکل میں پیدا ہو رہے تھے، پوری طرح مانوس نہ ہوا تھا۔ دوسری طرف اس کے ہرناؤ میں ان ہم علامات اور مجرد تصورات اور اسلامی تمثیلات کا بھی

بڑا دخل تھا جن سے فارسی پوری طرح واقف نہیں تھا۔ اور نہ ابھی تحریری کہانی بڑھنے کی تربیت ہی ہو سکی تھی۔

ازدو کا نیا افسانہ بھی اسی مسئلہ سے دوچار ہے۔ یہ کہا جا رہا ہے کہ افسانہ کے خاریزمین کا دائرہ بہت محدود ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ آج کے افسانوں میں خاریزمین کو منٹو، عصمت، کرشن چندر، بیدی وغیرہ کے افسانوں جیسی لذت نہیں ملتی۔ بات یہ ہے کہ نیا افسانہ فکر و فن کی نئی منزل کی علامت ہے۔ اسے نہ تو برائے سانچوں سے پرکھا جاسکتا ہے اور نہ ہی لکیر کا فقیر بن کر اسے سمجھا جاسکتا ہے۔ جو کہ یہ زندگی کے نئے حقائق اور نئی فکر کی پیداوار ہے۔ اس لئے اپنے خاریزمین سے بھی نئے شعور اور بیدار مغزی کا مطالبہ کرنا ہے۔

نرسبل و نفیم کی دشواری کا رونا رونے والے دراصل 'فن'، فنکار اور فارسی کے تعلق سے ناواقف ہیں۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ اپنے تجربات و احساسات کو فارسی تک پہنچانے اور ترسیل و ابلاغ کی ذمہ داری فنکار پر ہے یا خود قاری کا فرض ہے کہ وہ فنکار کے فکر و شعور تک رسائی حاصل کرے۔ 'فن'، فنکار اور فارسی کے اس تعلق کو سمجھنا ضروری ہے۔ فنکار اگر فن کو فارسی کے فہم و ادراک اور ذوق مزاج کا تابع بنائے گا تو پھر اس کی آزادی سلب ہو جائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ جب فنکار فارسی کی فہم تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے فن کی عمر بہت کم ہو جاتی ہے۔ آج کا افسانہ جدید معاصر میں پرورش پا رہے فرد کی زندگی کے جدید مسائل مثلاً تنہائی، احنیت، صنعتی پیلاؤ وجود کی شناخت اور ذات کی تلاش کے رنگارنگ نقوش ابھارتا ہے اس لئے اس افسانے

کا افسانہ نگاری خاری کے فہم و ادراک اور ذوق مزاج کا طالع نہیں بن سکتا۔ خاری کو ہی فنکار کے فکر و شعور تک پہنچا پڑے گا۔ آج کے خاری کو ماضی کی روایت کے ببا دے کو انا زنا ہو گا اور جدید افسانے کے مفاہیم و مطالب تک رسائی کے لئے علامتوں، نمبروں اور اساطیر سے رشتہ اسنوار کرنا ہو گا۔

جدید افسانہ نگاری میں جتنا افسانہ نگاروں کو مقبولیت حاصل ہوئی ان میں سر بنڈر پرکاش کا نام سرفہرست ہے۔ ان کے افسانوی فن کا نار و پود جدید معاشرہ کے مسائل مثلاً سیاسی استحصال، ثقافتی زوال، عصری واردات، زخمی محسوسات، ذہنی انتشار، ذات کی تلاش، شخصیت کی شناخت، قلبی واردات و جودی افکار، نفسیاتی اضطراب، تنہائی کا کرب، اجنبیت کا عذاب رشتوں کا انبذال، معاشرہ کا زوال، شعری ملفوظات اور علامتی اظہار سے نبار ہوتا ہے ان کی توجہ عصری افسانوی ساخت پر مرکوز ہے۔ ان کی کوشش رہی ہے کہ معنوی حیثیت سے وہ عناصر جیت جائیں جو موجود تو ہیں مگر گرفت میں نہ آئے۔ جو محسوس تو کئے جاتے ہوں مگر ان کا نقش نہ بنا جا سکتا ہے۔ جنہیں لکھا تو گیا ہو مگر ابھارا نہ گیا ہو جنہیں سمیٹ کر لفظ تو دیا جاتا ہو مگر گھیر کر شکل نہ دی جاتی ہو۔ جن کی کہانی تو کہی گئی ہو لیکن تمثیلی اور علامتی صورت گری نہ کی گئی ہو۔

در اصل علامتی اور تجربی رجحان نے افسانے کی پوری ساخت کو ایک نئے دھانچہ میں ڈھال دیا۔ جس سے سر بنڈر پرکاش کے افسانے روا ہتی افسانوں سے کافی مختلف ہیں۔ بلاشبہ اس رجحان نے حقیقت کا ایک نیا درک عطا کیا۔

جس سے افسانے کی خارجی اور داخلی ہیئت میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان رجحانات کو پروان چڑھانے میں سریندر پرکاشی کے وسیع مطالعہ، فنکارانہ شعور اور لفظی صنعت گری کا بڑا دخل ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے بیاباں ان رجحانات کی مکمل اور کامیاب شکل ملتی ہے۔ علامت سازی اور بالواسطہ اظہار بیان پر ان کو خاصی قدرت ہے۔ ان کے علامتی، تمثیلی اور تجربی افسانے خاصے موضوع بحث رہے ہیں سریندر پرکاشی نے افسانوں میں کرداروں کے وجود سے بھی انکار کیا۔ جس کی وجہ سے ہم شخصیات ان کے افسانوں میں گھومتے پھرتے نظر آتی ہیں۔ اور غاری متعجب و متحیر ہوتا ہے۔

سریندر پرکاشی کے بیاباں اس طرح کے کرداروں کی کثرت ان کے بیشتر افسانوں میں نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں کا فرد اپنی شناخت، معاشرے کے وسیلے سے نہیں کرنا بلکہ اپنی ذات کے آئینے میں خود کو دیکھتا ہے۔ اور پھر وہ اس گھروندے سے نکلنا چاہتا ہے جس میں وہ صدیوں سے گرفتار تھا۔ ماحول کی گھٹن، تنہائی اور کسمپرسی اور مایوسی ان کے افسانوں پر حاوی ہے۔ ان کے افسانوں میں قدیم ہندوستان کی تہذیب و ثقافت کی عظمت اور ان کے مٹتے ہوئے نقوش کا غم بہت نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں قدیم ہندوستانی دیومالائی کہانیوں کی تمثیل بھی پیش کرتے ہیں۔ اور سامی، اسلامی حکایات سے بھی کسب فیض کرتے ہیں۔

عام طور پر سریندر پرکاشی کے افسانوں پر بہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ ان کہانیوں میں، کہانی پن کا عنصر نظر نہیں آتا۔ اور واقعات اپنی منطقی تشریب سے



بیان نہیں ہوتے۔ ان کی کہانیاں پڑھی تو جاسکتی ہیں لیکن بیان نہیں کی جاسکتیں۔ یہ سارے اعتراضات صرف اسی لئے کئے جاتے ہیں کہ چونکہ افسانہ کا فاری سیر سے سادہ بیانہ انداز میں فہمے اور کہانیاں سننا آ رہا تھا۔ جس سے اس کا ذہن مامور ہو چکا تھا۔ اس کے برعکس سریندر پرکاشی نے واقعات کو الٹ پلٹ کر پیش کرنے کی کوشش کی۔ جس میں واقعات میں وحدت تاثر باقی نہیں رہتا۔ اور وہ کبھی ماضی کا واقعہ بیان کرتے ہیں تو کبھی حال کا سانحہ۔ جس سے بیانہ آری تر چھی معلوم ہوتا ہے جس کو فاری پکڑنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے سریندر پرکاشی کی کہانیوں پر یہ الزام ہے کہ اسی میں بیانہ ختم توڑ رہا ہے یا سریندر پرکاشی نے اپنی کہانیوں سے بیانہ کو خارج کر دیا۔ سریندر پرکاشی کی کہانیوں میں بیان کی نوعیت با سطح روایتی بیانہ سے ذرا مختلف ہے چونکہ وہ اپنی کہانیوں میں انسانی زندگی کے داخلی کو الٹ کو پیش کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کی کہانیوں میں راوی خود اپنی زندگی کے تجربات و حالات اور اندرون میں اٹھ رہے ہیجانات اور ذہنی انتشار کو بیان کرتا۔ ذہنی انتشار کو بیان کرنے میں یہ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار واقعات کو مرتب ڈسنگ سے پیش کرے۔ کیونکہ جس جس طرح سے اس کے واقعات خواہ وہ حال کے ہوں یا ماضی کے ذہن کے افق پر لا شعور سے نکلیں گے اسے پیش کرے گا۔ جس سے کہانی میں بے ربطی تو پیدا ہوگی ہی ساتھ ہی ساتھ اسی میں واقعات کے بیان کی سطح ماضی اور حال میں گڈمڈ ہو جائے گی اور جو فاری کہان کو زبان بیان کرنا سمجھتا ہے اسے پریشانی ہوگی۔

سریندر پرکاش کی کہانیوں میں بیانیہ کی مختلف سطحیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ”رونے کی آواز“ ان کے افسانوی مجموعہ ”دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم“ کی پہلی کہانی ہے۔ جس میں وہ داخلی خود کلامی کے ذریعہ اپنے اندرون کے احساسات و خیالات ظہور کرنے میں راوی کے اندرون سے رونے کی آواز آرہی ہے جسے وہ دوسرے کی آواز سمجھ کر برہنہ اور رونے کے اسباب عمل بیان کر رہا ہے۔ اب رونے کے اسباب میں بہت کچھ آ سکتے ہیں مثلاً تہذیبی زوال، احساسی شکست، مسائل کچھ درپے عملے وغیرہ تو انہیں پیش کرنے کے لئے جیسے جیسے واقعات ذہن کے نیاں خانے سے شعور میں آئیں گے انہیں ہی تو افسانہ نگار بیان کرے گا۔ جس میں ربط و ضبط کا بیونا ضروری نہیں۔ اور بیانیہ کی سطحیں تبدیل ہوتی رہیں گی۔ اب یہ فاری پر منحصر ہے کہ وہ اسی آرے پر چھے بیانیہ کو اپنے مشاہدہ سے گرفت میں لے۔ اسی طرح ان کی اور کہانیوں میں مثلاً ”آپ بیٹی، اپنے آنگن کا سانپ، بدوشک کی موت، بن باس“ (۱۹۸۱ء) نے غدموں کی چاب میں بھی بیان صرف بہم نقوش بنانے تک محدود ہے۔ جو عام فاری ذرا مشکل سے اپنی گرفت میں لے پاتا ہے۔

دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، فشت گل، ہم صرف جنگل سے گذر رہے ہیں میں بیانیہ کا کہنا بانی با پیکری رنگ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ جس میں دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم، کو جدید معاشرہ کے طور پر بیان کیا گیا ہے اور اس میں لاکھی ٹیکنا ہوا اندھا آدمی وقت کا کہنا بانی علمبردار ہے۔ راوی (اس کہانی

کا ہمارا کردار ہے جو شکست خوردہ اور میکانیکی تہذیب کے پھیلاؤ سے خوفزدہ ہے۔  
اس میں سائب جیسی لذتیت کا پیکر ہے۔ اس طرح اس میں بیانیہ کی شکل  
کنایاتی و اشاراتی بن گئی ہے۔

”خست و گل“ بھی جدید معاشرہ میں محبت اخوت اور بھائی چارے کے  
خاتمہ کے موضوع کو پیش کرنے کے لئے انہوں نے بہت خوبصورتی کے ساتھ اینٹ  
اور مٹی کو کنا بہ بنا کر پیش کیا ہے۔ قدیم زمانے میں جب محبت و اخوت کی فوادانی  
تھی اس وقت لوگوں کے جس طرح مکان بنوتے تھے اسی طرح اس میں رہنے والے  
انسانوں کے غلوب مٹی کی طرح نرم و نازک ہوا کرتے تھے لیکن جب انسانوں نے اینٹ  
پتھر اور سیمینٹ سے مکاف تعمیر کرنا شروع کیا تو اس غلوب تخت ہو گئے۔ اس  
کے اندر محبت منجمد ہو گئی۔ اس طرح یہ کنایاتی بیانیہ غاری کے وسیع مطالعہ  
کا مطالبہ کرتا ہے۔

”ہم صرف جنگل سے گزر رہے تھے، میں بھی سرسبز دریا کاشی نے انسانی معاشرے  
کے انقسام کو کنایاتی بیانیہ کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ جس طرح تہذیب کا ارتقا  
ہونا گویا ہم ذات اور پیشوں میں تقسیم ہونے لگے۔ کہانی میں اسی تقسیم کو اس  
کنایاتی عبارت کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے:

”جنگل ہم نے تیزی سے پار کیا تھا۔ درختوں

کے خوفناک جھنڈے اور گوشت خوردہ پودوں نے ہمیں اپنی

طرف بالکل متوجہ نہ کیا تھا۔ کہیں کوئی درندہ دکھائی نہ دیا

تھا۔ اور پرندے درختوں کے پنوں کی اوٹ میں سہم کر

چھپ گئے تھے۔

اس کنایائی بیان میں افسانہ نگار قدیم ہند میں انسان جنگلوں میں رہتا تھا۔ جدید معاشرت کی طرف سفر کرنے کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا ہے اور واقعات کو خنکارانہ طور پر مرتب کیا ہے۔ قدیم سے سفر کرنے جدید کی طرف آئے ہیں کون کون سی پریشانیوں جھیلنی پڑیں، کن کن روایتوں سے ہم نے انحراف کیا ان سب کو مجرد طور پر پیش کیا ہے لیکن یہ سبھی واقعات ایک دوسرے سے اس قدر گنتے ہوئے ہیں کہ اگر قاری کا ذہن بالیدہ ہو تو وہ اس کہانی اور اسی بیانیہ سے حد درجہ محفوظ ہوگا۔

جوابات انسان وضاحت اور صراحت سے بیان کرنا مشکل سمجھتا ہے اسے کلامت کے ذریعہ، محسن و خوبی پیش کر دیتا ہے۔ آج خامی کربب معاشرے میں آپسی عناد اور حکمرانوں کا خوف اور لوگوں میں حقائق و صداقت سے چشم پوشی پھیلی ہوئی ہے۔ ہمیں یہ ہمیشہ خوف لگا رہتا ہے کہ اگر ہم کسی آدمی کو نصیحت کریں یا اس کی کمزوریوں کو براہ راست بیان کر دیں تو وہ برا مان جائے گا۔ اور حکومت جو ہمیشہ سے ظلم و ستم کا پاسدار رہی ہے اگر اس کے جبر و تشدد کو وضاحت اور صراحت سے جگ ظاہر کریں تو وہ ہمیں طرح طرح کے مہینوں میں پھانسی دے گی۔ اس لئے آج کا

آدی اپنی بات علامات اور تشبیلی انداز میں پیش کرنے پر آمادہ ہے۔ اس لئے ہمارا افسانہ نگار بھی جو معاشرہ کا نفاذی ہونا ہے اپنے افسانوں میں علامتی طرز اختیار کرنے لگا۔

سریندر پرکاش نے بھی علامتی انداز بیان کے تجربے کئے۔ جس میں وہ بے حد کامیاب ہو گئے۔ اور اردو افسانہ نگاری کی جیب جیب بحث جھڑتی ہے وہ بحث اس وقت تک ادھوری رہتی ہے جب تک کہ سریندر پرکاش کا ذکر نہ ہو۔ بحیثیت علامت نگار سریندر پرکاش اس حد تک مقبول اور مستند ہو چکے ہیں کہ لوگ اس کے تمام افسانوں کو ہی علامتی کہتے ہیں۔ حالانکہ اصل میں علامت اور تشبیل میں تمیز کرنا ذرا مشکل عمل ہے۔

علامت اصل میں افسانہ نگار اپنے عہد کے کسی واقعے، کسی خارجی یا کسی شخصیت کی صفات کو اجاگر کر کے بنانا ہے۔ اس علامت سازی کے عمل میں وہ منفرد ترین الفاظ جو وحدت میں کثیر المعنی کی ترسیل کرنے میں استعمال کرنا ہے۔ مثلاً ان کے افسانوں میں وقت کی علامت کو کبھی اندھے بوڑھے کو لٹھ ٹیکتے ہوئے بتایا ہے لڑکھن سا ٹیکل چلانا ہوا انسان کو پیش کیا ہے۔ (اور جس کو سانپ کی علامت میں بیان کیا گیا ہے۔

بیاں سریندر پرکاش کے علامتی نظام کی تعمیر کو سمجھنے کے لئے ہمیں ان کے نئی افسانوں، ساحل بریلیٹی ہوئی عورت، جنورہ الزمیر اور برف پر مکالمہ سے گفتگو کرنی ہوگی۔ "ساحل پر لٹھی ہوئی عورت" ان کی خاصی مشکل کہانی ہے جس

میں انھوں نے علامت سازی کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔ کہانی میں ہر گول شکاری دو چیزوں کی علامت ہے۔ چونکہ وہ اندھا بھی ہے جس میں سانپ کا ٹٹنے سے قوت سامدہ ختم ہو گئی ہے۔ اس لیے وہ وقت کی علامت صورت گری کر رہا ہے لیکن دوسری طرف سانپ کا ٹٹنے کی وجہ سے قوت مردی میں اضافہ انسان کی جنسی بیداری کا اضافہ ہے۔ اس میں سانپ جنس کی علامتی صورت گری ہے اور عورت تخلیق کی دلیوی ہے لیکن لہجہ میں اسی کے مردہ لاشیائیں تہذیب کی موت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس میں قادی بے حد مشکل میں پڑ جاتا ہے۔ اور مختلف جہات میں سفر کرنے لگتا ہے۔ علامت سازی اسی کو کہتے ہیں کہ مزد میں کل اور وحدت میں کثرت پیدا ہو جائے۔

دوسری کہانی ”جنورہ الغریم“ ہے۔ یہ موضوع ہی علامتی ہے۔ جو ہندوستانی جمہوری ڈھانچہ کی علامت کے عہد پر پیش کیا گیا ہے۔ سریندر برکاش کا ذاتی علامت ہے۔ جس میں ہندوستانی تقسیم کو پیش کیا گیا ہے۔ ”جنورہ الغریم“ ہندوستان کی حکومت میں جمہوری نشاندہ کرتا ہے افسانہ نگار چونکہ اس کی تقسیم کو پیش کرنا چاہتا تھا اسی لیے اسی نے جمہوری معاشرہ کو پیش کیا چونکہ جب تک کی تقسیم ہوا اس وقت یہاں فالون کی بادشاہت (Constitutional Monarchy) پر وقت جو ہمیشہ رواں دواں ہے کو سائیکل چلانے والے آدمی کی تجسیمی صورت گری کی ہے۔ اور وقت کی جبر و قہر کو پیش کیا ہے۔ وقت جو ہر شے کو مٹا دیتا ہے۔ ہر چیز پر قادر ہے۔ جسے ہم اپنی گرفت میں نہیں کر سکتے بلکہ وہ ہمیں اپنی

گرفت میں لیکر ہمیں آباد بھیجا کر سکنا ہے اور ہماری بربادی کا سبب بھی بن سکتا ہے۔ لیکن اس کہانی میں وقت کا جو تصور کاروا ہے اس میں وہ ہندو ستاف کے وجود کے مختلف حصوں کو کٹنے کے بعد دوسرا ملک بننے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جس سے وہ اسلامی تصور جس میں امام شافعیؒ نے وقت کو تلوار بتایا۔ اس وقت نے اپنی دھار سے ہندوستانی تہذیب و ثقافت کو کاٹ کر دو حصوں میں منقسم کر دیا۔ اس اسلامی تصور وقت کو پیش کر کے علامت سازی میں اپنے وسیع مطالعہ کا ثبوت دیا ہے۔ اس افسانہ کا پورا نظام یہی علامتی ہے جس میں انھوں نے مشکل تریبی اور آسان فہم علامات استعمال کی ہیں۔

’برف پر مکالمہ‘ بھی موضوعی علامت سازی ہے۔ اس کہانی میں جادیر معاشرہ میں انجماد کی کیفیت کو بیان کیا ہے۔ برف انجماد کی علامت ہے اور مکالمہ اس انجماد کا محاکہ ہے۔ پوری کہانی علامتوں سے بظاہر لفظیہم اور غیر فہم معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے علامات جوں جوں قاری پر منکشف ہوئے ہیں کہانی خوبصورت لگنے لگتی ہے۔ اس کہانی کا راوی ابدی انسان کا علامتی کردار ہے۔ بازوؤں کو کہنیوں سے کاٹ کر برف میں گاڑنا، میں علامتی صورت گری ہے معاشرے میں محبت و اخوت کی عدم موجودگی کی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس کہانی کا پورا نظام علامتی ہے جن سے کچھ قاری بہرہ مند ہیں اور کچھ انجان۔ اور یہ کہانی اپنے قاری سے بہت ہوشیاری سے پڑھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔ اگر اس کہانی کی کوئی علامت قاری نظر انداز کر کے آگے بڑھ جائے تو کہانی کی معنویت ختم ہو جائے گی اور روح مجروح ہوگی۔

تمثیل نگاری، علامت نگاری سے ذرا مختلف ہوتی ہے۔ اس میں وضاحت و صراحت کا عنصر زیادہ ہوتا۔ اس کو سمجھنے کے لئے وسیع مطالعہ اور کائنات کے مشاہدہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ مثلاً اسی میں پرانے اسطوری واقعات (legends) کو مثال بنا کر جدید معاشرہ کی حالات و واقعات کی معنویت دریافت کرتے ہیں۔ یا کسی شے، کسی تصور کو مثال بنا کر موجودہ معاشرہ کے مسائل و حالات سے موازنہ کرتے ہیں۔ اس لوزع کی کہانیاں قاری کی گرفت میں آسانی سے آ جاتی ہیں۔

سریندر پرکاش کی اکثر کہانیوں میں ہمیں تمثیل نگاری خوبصورتی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ وہ تمثیل نگاری کی بناوٹ میں قدیم داستانوں کی قصوں اور سائے اسلامی حکایات کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ اس میں ہمارے ہندوستان کے قدیم تصورات و رسم و رواج کو بھی غرا موشی نہیں کرتے۔ ان کی تمثیل کہانیوں میں داستانوں کی بیانیہ بھی ابھی پوری فنی آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔

سریندر پرکاش کے یہ افسانے ”بجو کا، بازگوئی، اور ایلویشیا تمثیل نگاری کے عمدہ نمونے ہیں۔ بازگوئی میں انھوں نے حکمرانوں کے ذریعہ طاقت کے غلط استعمال اور اس طاقت کی کرسی تک پہنچنے کے امکانات کو شبہ دہی کی تمثیل کے ذریعہ پیش کیا۔ جس کی وضاحت کہانی کے اندر ہی موجود ہے۔ انھوں شبہ دہی کو اندھنی قوت کا استعارہ بنا کر اس کو پانے کی غیر جمہوری اور جمہوری صورتوں کی تمثیل پیش کی ہے۔ یہ کہانی تمثیل نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ اس تمثیل کی بافت میں سریندر پرکاش نے قدیم داستانوں کی طرح بیان میں حکمرانی کے ابدی جبر و تشدد



کے لواثر کو بیان کیا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش بہت کامیابی کے ساتھ ہمارے قدیم ورثہ کو اپنی کہانیوں میں محفوظ کر دیتے ہیں۔

دوسری کہانی ”بجوما“ بھی تمثیلی کہانی ہے۔ ہمارے قدیم معاشرے میں لوگ اپنی کہنیوں کی محافظت کے لئے ایک آدمی اہیت کا میون کھڑا کر دیتے تھے۔ جو چرند و پرند سے ہماری فصلوں کی محافظت کرتا تھا۔ لیکن سریندر پرکاش نے اس قدیم تصور میں جدید معنویت پیدا کر دی ہے۔ بجوما کی تمثیل انھوں نے حکومت کے جے جے استحصال استعمال کی ہے۔ جس حکومت کی تعمیر ہمارے دوڑوں کے ذریعہ منتخب نمائندوں سے ہوتی ہے جس بجوما یعنی نظام حکومت کو ہم اپنے ہاتھوں سے سجانے سوارنے ہیں وہی بجوما وہی حکومت ضرورت پڑے پر ہماری فصل یہ کہہ کر کہ میں نے رکھوالی کے عوض میں کاٹ لی ہے ہمارا استحصال شروع کر دیتا ہے۔ سریندر پرکاش کی یہ کہانی بھی تمثیل نگاری کی بہترین مثال ہے۔

”اپلو پیشیا“ بھی تمثیلی کہانی ہے۔ جس میں کیفے کی مالکن کی تمثیل میں اہل سیاست کی نظام حکومت کو چلانے کی کرشماتی اور حکومت تک پہنچنے کی ٹک و دو اور برسر اقتدار آنے پر حکمرانی کی صفات کے عکاسی تمثیلی انداز میں پیش کی گئی۔ کیفے کی مالکن تمثیل ہے حکومت کی، طاقت کی، کرسی کی اور رتن تمثیل ہے سیاست دانوں کی۔ جو اپنی سیاسی مکاری سے کیفے کی مالکن تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ اس کے بعد عوام کے مسائل و آلام کو بھول جاتا۔

”بازگوئی“ کے بعد شائع ہونے والی کہانیوں میں ”جیلخانی“ سریندر پرکاش کی

تمثیل کہانیوں میں بہترین کہانی ہے۔ انھوں نے برصغیر میں جمہوریت کی ارتقاء دہندہ وال کو ڈیموکری کی شکل میں پیش کیا ہے۔ ڈیموکری بھی وضاحت کہانی میں موجود ہے۔ ڈیموکری تبدیلی کے واقعات اور پورا اسے برٹش رہنما کا یہ بتانا کہ ”ڈیموکری کا پورا نام ڈیموکریسی ہے جو برٹش ڈپلومیسی کا اسمبل ہے“ ڈیموکریسی کی توضیحات ہیں۔ آج اس کہانی میں اس ڈیموکری ہندوستان میں آمد اور ہندوستان میں ڈیموکریسی کی موجودہ صورت حال پر بحث کی گئی ہے۔ ڈیموکریسی بظاہر لفظ شکل سے بچی معلوم پڑ رہی ہے لیکن اس کی جہانیاں سینے پر ڈھلکی ہوئی ہیں۔ اس کے بال سفید ہو چکے ہیں، چہرے پر جھڑیاں پر گئی ہیں۔ اس نے ڈیموکری تمثیل میں افسانہ نگار کے جمہوری ارتقا اور ہندوستان میں اس کی آمد کے چار سو سالہ تاریخ کو مرتب کر دیا ہے اس کہانی میں مختلف نمثیات کو افسانہ نگار نے فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اور کلی تمثیلی نظام قائم کر دیا ہے۔ جو سیدھے سادھے حقیقت پسند بیانیہ میں فاری کو لطف و انبساط عطا کرتی ہے۔

کہانی میں تجرید کی مثال سریندر پرکاش کا افسانہ ”نلقار میں“ ہے تجریدیت بنیادی طور پر مصوری کی اصلاح ہے۔ جو مدید مصوری میں رائج ہے۔ جس میں بہم اور آ رہے ترچھے خطوط کے ذریعہ انسان جذبات و خیالات کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ تجرید Abstract کا اردو ترجمہ ہے۔ جس میں کسی تصور کو کسی حوالوں کے بغیر محض ذہن و فکر کی سطح پر بیان کیا جاتا ہے۔ جس کا تجربہ سریندر پرکاش نے بہت خوبصورتی سے کیا۔ نلقار میں موضوع کی ندرت سے زیادہ خود افسانے کی تعمیر میں ایک نئی طرح

کا تجربہ ہے۔ ہمارے افسانے کسی نقاد نے پلاٹ کے بغیر کہانی کا تصور پیش نہیں۔  
 لیکن سریندر پرکاش نے اس تصور کو نہ صرف یہ کہ اردو میں رائج کیا بلکہ اس  
 تصور کی بنیاد پر شاہکار افسانے بھی پیش کئے۔ کہانی کی بنیاد کسی نہ کسی واقعے پر مبنی  
 ہے۔ خواہ وہ کتنا ہی مختصر غیر حقیقی یا غیر اسم ہو۔ واقعہ کی یہ ترتیب بالآخر پلاٹ  
 کی شکل اختیار کرتی ہے۔ پلاٹ کے علاوہ افسانے کے باقی اجزاء کردار، نگاری، نگاہ  
 باز، زبان میں صرف زبان افسانے کی اس ضرورت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔  
 مگر اردو میں سریندر پرکاش سے قبل کسی نے بغیر پلاٹ کی کہانی لکھنے کی ہرانت نہیں کی۔  
 ”فلقار مس“ اصل پلاٹ کے اس روایتی تصور سے انکار کی کہانی ہے۔ جس میں انسان  
 مسائل و مصائب کو زبان کی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس میں مجلے و مختصر  
 پیدا کرنے میں لیکن نظام کلیہ نہیں بنتے۔ یہ تجربہ کر کے سریندر پرکاش نے اس سوال کا جواب  
 فراہم کر دیا کہ کہان پلاٹ کے بغیر بھی ممکن ہے۔ جس طرح تجربہ آرٹ کی تشریح و تلخیص  
 ممکن نہیں اسی طرح سریندر پرکاش نے افسانے ”فلقار مس“ کی تعبیر و تلخیص کے امکانات  
 نظر آسنے آئے۔ اس کو پڑھ کر ہم واقعہ کی کوئی ترتیب قائم نہیں کر سکتے۔ اور نہ ہی فلقار  
 کے تجربہ کی خطوط یا مجلے یا علامتیں کسی مرکزی موضوع کے گرد قائم کی گئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس  
 میں بظاہر مجلوں کو اس طرح مربوط کیا گیا ہے کہ کوئی واقعہ مرتب ہونے کے بجائے محض  
 ناشر قائم ہوتا ہے۔ اس کہانی میں تجربہ آرٹ کی طرح یہی علامات اور خاف نہیں ہے۔  
 بدی کہانی ایک طویل مجلے کا ناشر رکھتی ہے۔

سریندر پرکاش نے اپنے افسانوں میں دوسری افسانہ نگاروں کے اسلوب و

موضوع کہ پیش کیا ہے۔ یہ ان کی جدت طبع کی بہترین مثال ہے۔ حالانکہ ان قدیم موضوعات و اسلوبیات میں انھوں نے نئی معنویت پیدا کی ہے۔ یہ ان کا الفکھا تجربہ ان کی فنی مہارت، تکنیکی بصیرت، اسلوبی نزاکت، واقعاتی نظام، پٹینی بناوٹ اور موضوعاتی وسعت کی غمازی کرتا ہے۔ جو انہیں سے مختلف ہے۔

بھوکا، بھولا کی واپسی، بالکنی یہ تینوں کہانیاں دوسرے افسانہ نگاروں کی اسلوب میں لکھی گئی ہیں۔ یہ ایک مشکل فنی ہے۔ اسی میں افسانہ نگاری پہلے تو ما قبل یا معاصر افسانہ نگار کے مخصوص اسلوب کے ضروری اجزاء کی شناخت کرتا ہے۔ اور پھر ان کی مدد سے ایک دوسرے افسانہ نگار کے اسلوب میں کہانی لکھتا ہے۔ ”بھوکا“ میں سریندر پرکاشی نے پریم چند کے ناول گودان کا کردار مہری کو پیش کیا ہے۔ جو اب بوڑھا ہو چکا ہے۔ جس کی لگائی ہوئی فصل خود اسی کے ہاتھوں بنا بھوکا کاٹتا رہتا ہے۔ اسی میں سریندر پرکاشی نے کردار کی نقل بھی کی ہے اور وہیں مہری اور پریم چند کی اسلوب بھی نقل کیا ہے۔ اسی میں نئی معنویت دریافت کی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا ایک افسانہ ”بھولا“ ہے۔ سریندر پرکاشی نے اس کی بھی نقل کر کے عنوان میں ٹوٹری سی تحقیق کے ساتھ من و عن پیش کر دیا ہے۔ ”بھولا“ کی واپسی ہندوستان میں دہشت پسندی کی کہانی ہے۔ بیدی کے افسانے کا بھولا اپنے ماموں کے ساتھ شام کو گھر آ جاتا ہے لیکن سریندر پرکاشی کے افسانے کا کردار بھولا شام میں گھر نہیں آتا کیونکہ دہشت گرد ماموں نے اسے قتل کر دیا ہے۔ اسی طرح کرشن چندر کے ایک افسانے ”بالکنی“ کے نام سے سریندر پرکاشی نے بھی ایک کہانی ”بالکنی“ لکھا

جس کا موضوع فرقہ وارانہ منافرت اور پاکستان سے آئے ہوئے مہاجرین کے قیام کو موضوع بنا لیا گیا ہے۔ کرنی چند نے بھی جو کہانی بعنوان ”بالکٹی مکھی“ اس کا بنیادی موضوع برصغیر کی تقسیم کے بعد ہندوستانی معاشرہ میں قومی سطح پر قتل و خون اور فرقہ وارانہ فساد ہے۔ سریندر پرکاش کی ”بالکٹی“ تقسیم کے بعد پاکستان سے ہجرت کر کے آنے والے ہندوؤں کا قیام اور معاشرہ میں رفتہ رفتہ فرقہ واریت کو منیائے عروج پر پہنچنے کا مطالعہ کرتا ہے جس کی بدترین شکل باہری مسجد کے انہدام کے بعد سامنے آئی۔

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش نے ہمارے افسانوی ادب کو علامت سازی، تجربہ دہیت اور تمثیل نگاری سے مالا مال کر دیا۔ جدید افسانوی رجحان کو فروغ دینے میں سریندر پرکاش اس واحد شخصیت کا نام ہے جس نے ہمارے افسانوی ادب کو اپنی مسلسل کوششوں کے ذریعہ دنیا کی کسی بھی بڑی زبان کے افسانوی ادب سے آنکھ ملانے کے لائق بنادیا۔ سریندر پرکاش کے موضوعات بھی انسان کی انفرادی، داخلی، سیاسی اور سماجی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ جدید معاشرہ کے مسائل مثلاً شخصیت کا روالہ، مشین، تہذیب کا پیلاؤ اور اسی تہذیب کی سرد مہری جدید انسان کی ذہنی افسردگی جیسے موضوعات پر انھوں نے فنکارانہ طور پر خامہ فرسائی کی وہ اپنے فن پر مضبوط گرفت کی وجہ سے جس موضوع پر بھی گفتگو کرتے ہیں اسے دو آئینہ بنا دیتے ہیں۔ وہ اپنے زورِ بیان سے سنگدل زمین میں بھی گل و صنوبر اگاتے ہیں اور خام پتھروں میں بھی خوبصورت مجسمے گرا دیتے ہیں۔ سریندر پرکاش

نے اس صدی کی پانچویں دہائی میں افسانوی ادب میں قدم رکھا اور مسلسل دینے لگا۔ تنقید و تضحیک کی پرواہ کئے بغیر اب تک لکھ رہے ہیں۔ ان چار دہائیوں کے لمبے سفر کے باوجود بھی ان کے افسانوں کی اہمیت و افادیت میں کمی نہیں آئی۔ جو سریندر پرکاش کے زندہ جاوید فنکار ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ جدیدیت کے دور میں بھی انھوں نے اردو ادب کے فارغین کو محفوظ کرتے ہوئے دارِ تحسین حاصل کی اور وقت کی تبدیلی کے ساتھ ہی انھوں نے اپنے فلم کو مابعد جدید طرزِ تحریر سے بھی منسلک کر دیا۔ جس کی مثالیں ”بھولا“، ”بھولا کی واپسی“ اور ”بالکونی“ ہیں۔

در اصل سریندر پرکاش کے افسانے نے نفسیات اور مختلف نظریات کے اثرات کو نہ صرف قبول کیا ہے بلکہ انھیں ادبی اظہار کی شکل دینے کی بھی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں کے فن، فنکار کے نقطہ نظر اور اسی کے موضوعات میں مطابقت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ ان کہانیوں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ زندگی کی غیر مری حقیقتوں اور انجانے جہات تک پہنچنے کی خواہشوں نے سریندر پرکاش کی کہانیوں کو گنجشک اور ہم بنادیا۔ ان کے افسانوں میں روایتی افسانوں سے انحراف دراصل وہ فکری گوشے اور سرچشمے تھے جو عہدِ حاضر میں رونما ہو رہے تھے۔ سریندر پرکاش نے انسانی تجربوں، شعور کی مائیت اور زمان و مکان کے مروجہ تصورات کو بالکل خارج کر دیا۔ ولیم جیمس اور برگسز کے وقت کے نفسیاتی تصورات اور تجربوں کی روانی پر روشنی ڈالی۔ اس میں انسان کی ذہنی زندگی کی ہمہ وقتی اور ہمہ جہتی کو بہت واضح طور پر پیش

کہا۔ اور انہوں نے اپنی کہانیوں میں یہ بنایا کہ انسان کی ذہنی پرواز مختلف سمتوں میں ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں کا ورد ایک ہی وقت میں کئی تجربات و احساسات سے گزرنا ہے۔ ہر گستاخے شعور کو ایک ایک لامتناہی نفسی بناؤ بنایا۔ اور کہا کہ شعور اور داخلی زندگی میں یادوں کا تسلسل قائم رہتا ہے۔ سریندر پرکاشی نے اسی یادوں کے تسلسل سے اپنے افسانے کو بے ربطی کے ساتھ پیش کیا۔

سریندر پرکاشی کی افسانہ نگاری ہمارے افسانوی ادب میں تدریجی تبدیلیوں کی ایک منزل ہے۔ اسی لئے ان کے افسانے پچھلے افسانوں سے کہیں زیادہ وسیع امکانات کے منہمک ہیں۔ ان کے افسانوں میں تخلیق اور ذہنی آزادی اور تجربی طریقہ کار، زمان و مکاں کی نفسیاتی نوعیت، علامتی اور تمثیلی نظام، کردار اور پلاٹ کے بجائے واقعات کے نامیاتی صورت حال پر زور، ٹھوس پسکر کے بجائے ایک طرح کی بے بدنی (Bodylessness) اور زبان کا خلا فائدہ اور علامتی استعمال یہ چند بنیادی نقوش ہیں جن کے ذریعہ سریندر پرکاشی کے افسانوں کی شناخت قائم ہوئی ہے۔

مختصر آہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سریندر پرکاشی کے افسانوں میں تخلیقی ارتقاء کے نشانات ہر دور میں بہت واضح ہیں۔ ان کے پہلے مجموعہ میں شامل کہانیاں ذات کی جستجو، تہذیب کے ارتقاء اور معاشرے کی جذبات کے موضوع پر لکھی گئی ہیں۔ جبکہ دوسرے مجموعہ ”بازگویی“ کی بیشتر کہانیاں کا موضوع ہندوستان کی سیاست اور معاشرتی صورت حال ہے۔ اس آخری مجموعہ کے بعد جو کہانیاں

شائع ہوئیں ان میں کئی تفصیل کے بعد ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں افراد کی زندگی اور معاشرتی زوال موضوع گفتگو ہے ارتقاء کا یہ عمل سریندر پرکاشا کے بیاد فنی کی سطح پر بھی نمایاں ہے۔ ان کے پہلے مجموعہ کی دبیز علامتوں کے مقابلے میں باز مگرئی کی تمثیلی افسانے کو زیادہ قابل فہم بنانے کی خواہش کا ہی نتیجہ نہیں بلکہ فنی سطح پر علامتی افسانے سے ایک بکسر مختلف طرز اظہار میں کہانی قائم کرنے کی تخلیقی جرات کا بھی ثبوت ہیں اور پھر اس مجموعہ کے بعد تو سریندر پرکاشا نے بعض مقبول اور اہم افسانہ نگاروں کے اسلوب میں کہانیاں لکھ کر گویا کہانی کے اس مابعد جدید تصور کی توثیق بھی کی ہے کہ افسانہ نگار صرف واقعہ کہانی نہیں بنانا بلکہ وہ دوسرے افسانہ نگار کے اسلوب کو بھی ایک ”نچرے“ لکھ طور پر برت سکتا ہے اور بین الحقیقت کی اسی شکل میں مدنی کے امکان کو مزید وسیع کر سکتا ہے۔ یہ بحیثیت افسانہ نگار سریندر پرکاشا کا امتیاز ہے جو اسے اپنے معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔“



## کتابیات

اپنی نگریا	ممتاز شیریں	ملکتہ جدید، لاہور
ادب اور نفسیات	دوبندر اسر	ملکتہ شاہراہ، دہلی ۱۹۶۳
اردو افسانہ اور افسانہ نگار	فرمان فقہوری	ملکتہ جامعہ، دہلی ۱۹۸۲
اردو افسانہ؛ ترقی پسند تحریک سے قبل	ڈاکٹر منیر افراسیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ
اردو افسانہ؛ روایت اور مسائل	گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۸۱
اردو افسانے کا ارتقاء	مسعود رضا خاکی	ملکتہ خیال، لاہور ۱۹۸۷
اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	رام نعل	سیانت پبلشنگ، نئی دہلی ۱۹۸۵
اردو فکشن	آل احمد سرور	شعبہ اردو، علی گڑھ ۱۹۷۳
اردو کا علاقہ متی افسانہ	ڈاکٹر محمد مفر	ہند پریس، نئی دہلی
افسانہ حقیقت سے علامت تک	سلیم اختر	
افسانے کی حمایت میں	شمس الرحمن ماروٹی	اردو اکادمی، دہلی ۱۹۸۱
افسانہ نوی ادب؛ تحقیق و تجزیہ	عظیم الشان صدیقی	ملکتہ جامعہ، دہلی ۱۹۸۳
باز گوئی	سریندر پرکاش	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۸۸
برف پر مکالمہ	سریندر پرکاش	سطح پرکاش، دہلی ۱۹۸۱
بریم چند کا تنقیدی مطالعہ	قمر رئیس	سریندر پبلشرز، علی گڑھ ۱۹۷۸
ترقی پسند ادب	عزیز احمد	ادارۃ اشاعت امید آباد ۱۹۴۵
ترقی پسند ادب	علی سردار جعفری	انجمن ترقی اردو، علی گڑھ ۱۹۵۷

تنقید و تبصر	قاضی جلال حسین	۱۹۹۷	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
تنقیدی اشارے	آل احمد سرور	۱۹۹۲	ادارۃ فروغ اردو، کھنٹو
تنقیدی زاویے	عبادت بریلوی	۱۹۵۱	مکتبہ اردو، لاہور
جدید اردو افسانہ	شہزاد منظر	۱۹۸۲	منظر پبلی کیشنز، کراچی
جدید افسانہ اور اس کے سائل	وارث علوی	۱۹۹۰	نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی
جدید ریت کی سیر	حیات اللہ انصاری	۱۹۸۷	کتاب داس یوز، کھنٹو
جزیرے	حسن عسکری		نفس اکیمیڈی، کراچی
جھلکیاں (حصہ اول)	حسن عسکری	۱۹۸۱	مکہ بکس مجسٹریٹس، لاہور
دولتان سے افسانے تک	مقار عظیم	۱۹۷۲	طائر بکس ایجنسی، نئی دہلی
دوسرا آدمی کا ڈرائنگ روم	سرخندہ پرکاش	۱۹۷۸	شب فون کتاب گھر، الہ آباد
سماعت حسن منٹو	وارث علوی	۱۹۹۵	ساتھ اکادمی
سولہ سنگار	پنڈت بدری ناتھ شیخ		
من افسانہ نگاری	مقار عظیم	۱۹۶۱	چمن بک ڈپو
مراۃ العروس	ڈپٹی نذیر احمد	۱۹۸۳	اتر پردیش اردو اکادمی، کھنٹو
منٹو، شخصیت اور فن	پریم کمار شیل	۱۹۸۰	نغانی پریس
منٹو کے فائنڈ افسانے	مرتبہ: الطہر پرویز	۱۹۸۹	ایس کے پرنٹری
نثری داستانوں کا سفر	ڈاکٹر صغیر افرام		ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
نئے افسانے؛ سلسلہ عمل	مہدی جعفری	۱۹۸۱	کلچر اکیمیڈی، گیار
نیا اردو افسانہ	مرتبہ: گوپی چند نارنگ	۱۹۸۸	اردو اکادمی، دہلی۔

نیا اردو افسانہ	کمار پاشی	۱۹۸۰	مؤذن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی
نیا افسانہ	مقام عظیم	۱۹۸۲	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
نیا افسانہ، نئے دستخط	نشاط شاہد	۱۹۸۰	میل پبلی کیشنز، دہلی۔

## رسائل

آجکل	حبیب الرحمن فاروقی	اگست، ۱۹۹۰	نئی دہلی
آجکل	"	جنوری، ۱۹۹۱	"
آجکل	"	جنوری، ۱۹۹۲	"
آجکل	"	مارچ، ۱۹۹۴	"
آجکل	"	اکتوبر، ۱۹۹۴	"
آجکل	"	جنوری، ۱۹۹۶	"
آجکل	"	اگست، ۱۹۹۶	"
آجکل	"	مئی، ۱۹۹۷	"
ایوان اردو	محمود سعیدی	مئی، ۱۹۹۳	"
ایوان اردو	"	اپریل، ۱۹۹۵	"
ایوان اردو	"	جون، ۱۹۹۵	"

ایوان اردو	فخر سعیدی	ستمبر ۱۹۹۷	نئی دہلی
"	"	اکتوبر ۱۹۹۷	"
ذہن جدید	جنید جہاں	مارچ تا مئی ۱۹۹۸	"
"	"	جون تا اگست ۱۹۹۸	"
"	"	دسمبر تا فروری ۱۹۹۸	"
"	"	ستمبر تا فروری ۱۹۹۵	"
سوغات	عمود ایاز	ستمبر ۱۹۹۲	بنگلور
شب خون	ڈاکٹر سید اعجاز حسین	اپریل ۱۹۹۷	الہ آباد
"	"	اکتوبر ۱۹۹۷	"
"	"	فروری ۱۹۹۸	"
"	جیلہ فاروقی	اپریل ۱۹۹۹	"
"	"	اکتوبر ۱۹۹۹	"
"	عقیلہ شاہین	فروری ۱۹۷۰	"
"	"	دسمبر ۱۹۷۰	"
"	"	فروری ۱۹۷۱	"
"	"	اپریل ۱۹۷۱	"
"	"	مئی ۱۹۷۲	"
"	"	اکتوبر تا دسمبر ۱۹۷۵	"
"	"	اگست تا ستمبر ۱۹۷۶	"

شب خون	عقلم شاپین	مئی تا جولائی ۱۹۷۷	لاہ آباد
شعر	امرت کھرانہ	مارچ ۱۹۷۸	نئی دہلی
"	"	مارچ ۱۹۷۹	"
علی گڑھ سیکڑین	بید صدیقی	۸۲ - ۱۹۷۹	شعبہ اردو علی گڑھ
"	استیاز احمد	۹۱ - ۱۹۹۰	"